IDA VITALE

RESURRECCIONES Y RESCATES

BIBLIOTECA
PREMIOS
CERVANTES

IDA VITALE

RESURRECCIONES Y RESCATES

BIBLIOTECA PREMIOS CERVANTES

RESURRECCIONES Y RESCATES

IDA VITALE

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Universidad de Alcalá
SERVICIO DE PUBLICACIONES

BIBLIOTECA PREMIOS CERVANTES

Ida Vitale

Resurrecciones y rescates

Fotografía: Manuela Aldabe

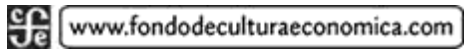
Ida Vitale nació en 1923 en Montevideo, estudió humanidades y fue docente de literatura. Vaticinaron su destino un poema de Gabriela Mistral, la fascinación legada por el mundo natural y, más tarde, la guía de José Bergamín —quien en 1947 escribió «Ida que vida a vida, muerte a muerte / das fuego a sombra, en la ceniza llama, / asombras si iluminas, verde rama»—. Se exilió en México (1974-1984) con su segundo marido, el poeta y profesor Enrique Fierro; con él volvió durante pocos años a Uruguay antes de establecerse en Austin, Texas. Desde 2018 reside de nuevo en Montevideo.

Desde los años cincuenta Ida Vitale ha publicado poesía —recogida en *Poesía reunida* (2017)—, crítica y prestigiosas traducciones; además, ha colaborado en importantes revistas de la América hispana como *Marcha, Eco, Plural* y *Vuelta*.

Sus primeros libros, *La luz de esta memoria* (1949) y *Palabra dada* (1953), recibieron en las mismas fechas el Premio del Ministerio de Instrucción Pública de Uruguay y la convirtieron en una de las poetas centrales del grupo de escritores de la generación del 45 o generación crítica.

Primera edición, FCE España-Universidad de Alcalá, 2019
[Primera edición en libro electrónico, 2019]

© 2019, Ida Vitale
D.R. © 2019, de esta edición,
Fondo de Cultura Económica de España, S.L.
Vía de los Poblados 17, 4º - 15; 28033 Madrid
www.fondodeculturaeconomica.es
editor@fondodeculturaeconomica.es
Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 Ciudad de México



Comentarios: editorial@fondodeculturaeconomica.com
Tel. 55-5227-4672
Universidad de Alcalá. Servicio de Publicaciones
Plaza de San Diego, s/n; 28801 Alcalá de Henares
www.uah.es
Diseño de cubierta: Teresa Guzmán Romero

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio. Todos los contenidos que se incluyen tales como características tipográficas y de diagramación, textos, gráficos, logotipos, iconos, imágenes, etc., son propiedad exclusiva del Fondo de Cultura Económica y están protegidos por las leyes mexicanas e internacionales del copyright o derecho de autor.

ISBN 978-607-16-6307-8 (ePub)
ISBN 978-843-75-0811-5 (rústico)

Hecho en México - *Made in Mexico*

JUSTIFICACIÓN

QUIZÁS LA INICIAL responsabilidad de una larga serie de notas se debió a Daniel Alberto Dessein, al que nunca llegué a conocer, aunque por décadas dirigió la sección literaria de *La Gaceta* de Tucumán. La vida lenta y densa me llevó a olvidar el nombre de quien al ponerme en contacto con él me puso en ese camino, en el que me empeñé y divertí por años volviéndome de paso efímera especialista en el mundo tucumano a través del diario que me llegaba fielmente. Por mucho tiempo no las repetí en diversos diarios, como es habitual, sino que me parecía más leal realizar un esfuerzo nuevo cada vez que las enviaba. Luego a veces sí, repetí alguna para hacer menos trabajoso mi empeño.

Colaboradora irregular de *Marcha*, su director Carlos Quijano me sugirió que me encargara de la página cultural del diario *Época* que se inició por la década del 60, experiencia que soporté un tiempo breve dado el estilo caótico e híbrido de la publicación de la que me retiré con poca paciencia y sano juicio.

Ya en la Ciudad de México, el acelerado período inicial aumentó la lista de mis gratitudes hacia quienes me confiaban un espacio —para mí lujoso— en distintas páginas: Fernando Benítez que me haría fundadora del tabloide *Unomásuno*, me dejó pronto en manos del adorable Huberto Batis. Emmanuel Carballo, Ignacio Solares, José de la Colina, Juan José Reyes fueron mis valedores en muchas páginas literarias. En los últimos números de *Plural*, seguido por *Vuelta* y *Letras Libres*, me integré al equipo que hacía una revista-río realmente excepcional dirigida por Octavio Paz.

En un primer regreso al Uruguay, mientras Enrique mezclaba clases y dirección de la Biblioteca Nacional, yo, al llamado de Manuel Flores Mora, mi amigo de juventud, me incorporé al equipo del semanario *Jaque* que dirigía su hijo.

Esta selección,[1] obviamente muy parcial, para no alcanzar una dimensión excesiva, incluye material de distintos tiempos y lugares. No siempre los nombres incluidos parecerán obvios: responden a lealtades, veneraciones, caprichos sostenidos, a veces descubrimientos felices que reclamaban ser compartidos. Este material deja en reserva

una gran parte cuya postergación responde en parte al azar.

PRIMERA PARTE

POEMAS EN BUSCA DE INICIADOS

EN UN TIEMPO de lectores impacientes, la creación poética permanece como un gozoso misterio que se resiste a ser resuelto.

La poesía, como la muerte, quizás, está rodeada de explicaciones. Estas, diversas e insuficientes, se justifican, sin embargo, al constituirse en una prueba de la importancia constante de aquello que, siendo un suceder privado tiene, a través del tiempo —que de pronto imagino doblado de espacio—, una presencia pública.

¿Qué puede ser más privado y aun secreto que el momento en que se da un verso, en que con ese primer coágulo misterioso, comienza el raro fenómeno de un poema? Esto no siempre, claro, porque deben darse ciertas condiciones para que la iluminación no se disipe y una buena disposición momentánea la prolongue sin desmedro.

Creo que ninguna forma de explicar ese extraño proceso nos conforma del todo. Campos críticos opuestos coinciden en omitirla. Pero ahí está la etimología —lo único indiscutible—: por un lado el misterio es lo secreto, lo que se reserva para los *mystes*, los iniciados (que a veces son más de los que se piensa y por eso antes pensé en el espacio). Por otro lado, sugiere oficio, servicio, lo que nos lleva al ministerio. En ambos casos se refiere a una actividad si no secreta, al menos reservada para pocos. Pero su función ancilar puede, en casos felices, redundar en un servicio comunitario.

Como en la ocurrencia de Bernard Shaw, «un lenguaje común separa» a quienes desde distintas concepciones emplean el nombre de poesía para intentos distintos. Dice Maurice Blanchot: «Hoy el escritor creyendo bajar a los infiernos, se contenta con bajar a la calle». En la calle lo aguarda la *koiné* con sus problemas, que suelen no tener relación con la exactitud del lenguaje que debe preocupar al poeta ni con la trascendencia de la poesía, ni con la ética, en el más hondo y amplio sentido de la palabra. Es cierto que estos problemas que deberían inquietar a todos los hombres parecen haberse ido adelgazando tanto como para ser atendidos cada vez por menos gente. Y quizás ese empobrecerse de su campo es lo que lleva a los conscientes a inquietarse por el sentido actual de la poesía.

Eso de inexplicable que tienen los aciertos poéticos, ese misterio

que inquieta a quienes se han habituado a pedir simplificación y acorazada pasividad, suele ser tildado de hermetismo = poesía enrarecida, para pocos, casi para especialistas. De aquí se puede pasar a suponer que el poeta así estigmatizado codicia la incomunicación, acumula dificultades como bloques para un muro separador.

Aquello con lo que tropieza el lector impaciente, el misterio, objeto de fe en términos religiosos, debería ser, para el lector de poesía, objeto de fe poética y pensar que lo secreto y misterioso puede dejar de ser oculto; basta con que el entusiasmo y un cierto sentido poético se apliquen a descifrar y a entender. Una construcción no usual, no desgastada por el uso y un vocabulario más rico pueden ser las dificultades que esperan al lector poco seguro. No son imposibles de enfrentar. El placer del desciframiento entusiasta libera una misteriosa energía, que mueve no solo páginas poéticas: también la buena prosa del mundo. Que se me permita recordar «el misterio blanco», tras el que se movía Felisberto Hernández, con su mirada al sesgo sobre las cosas, para leer en ellas lo que estaba debajo, las relaciones no descifradas, ese misterio positivo, que libera energías, tienta a participar con lucidez y la razón no rechaza.

Es posible que ese inquietante y blanco dragón prefiera al campo de la prosa el de la poesía. Lo alusivo, las metáforas, los matices que abundan más en esta dan más trabajo. Los gimnastas, ¡cuánto se toman con su cuerpo, para poder dominarlo a gusto! Dominar esa ambiciosa forma del lenguaje, también conlleva su premio.

Suplemento especial *25 años de* Babelia,
El País, 2016

DEL ETERNO TRADUCIR

UN ARTE VAPULEADO, si los hay, es el arte de la traducción, regida por variables estatutos desde los tiempos clásicos. Sería raro que escapara a las espadas siempre agitadas por algún Damocles vocacional cuando la propia novela, apenas concluido el siglo en que reinó sin rebeliones, encuentra un Max Beerbohm anunciándole el fin de su reinado con una voz que amplificará Ortega; cuando la poesía misma ha padecido arremetidas como aquel *friolera de viejas* que le dirigió Eratóstenes y que fue recogido tan de buen grado por el monumental y sensato Juan Luis Vives cuando, en los alrededores de 1530, ya, establecía las «causas de las decadencias de las artes».

Si las artes mayores como novela y poesía, que se fijan a sí mismas sus leyes y son expresiones en gran parte independientes, se ven sometidas cada tanto a revisión, es lógico suponer que la traducción, arte ancilar, secundario y supeditado, hará siempre su camino bajo el signo de la desconfianza. Decimos *hará* porque, aunque las circunstancias de la cultura se han modificado y seguramente se modificarán hasta extremos impensables, puede suponerse que la necesidad de traducciones no se terminara a plazo muy breve.

Una de las visibles novedades en el mundo de la cultura es la difusión amplificadísima del aprendizaje de las lenguas como un modo de hacer cada vez menos rigurosas las fronteras. En otros tiempos patrimonio de humanistas y especializados, hoy es más una fácil posibilidad, un ingrediente de una cultura elemental, aunque luego no se le saque más partido en muchos casos que el de independizarse de las leyendas demoronas e imperfectas de la pantalla del cine. Sin embargo no hay riesgo de que los traductores caigan en desuso: el *hortus conclusus* de la cultura se ha convertido en paseo público muy frecuentado al menos por paseantes y pronto sus muros quedarán en escombros. Muchos se quejan de que cada vez son menos los lectores que leen los libros en el idioma original, que cada vez son más los estudiantes que se angustian porque el texto de consulta está fuera del alcance de su comprensión lingüística. Tenderíamos apresuradamente a suponer que a medida que la cultura se explaya pierde en intensidad, si no pensáramos que los núcleos creadores y directores

han sido siempre estrictos, densos e independientes de las crecientes y bajantes del conocimiento general.

Mientras este fenómeno de amplificación de la cultura siga acompañado de un grado muy bajo de intensidad, el traductor seguirá ocupando su papel de intermediario, aunque algo modificado por las circunstancias. Ya no le bastará traducir de las lenguas —para nosotros— más familiares. Vastísimas zonas que no habían trascendido sus propias fronteras, que se conservaban enquistadas en un idioma ríspido y poco accesible van siendo domesticadas de a poco por obra de traducciones. El arte en posible decadencia vuelve así por sus fueros. Pero ¿hasta qué punto?

La cibernética guarda entre sus reservas inhumanas un riesgo, quizás un germen de muerte para la traducción, como para otras actividades humanas en un futuro bastante entrevisto y calibrado. Entre los espeluznantes cerebros electrónicos que resuelven en poco rato enigmas que antes devoraban la energía conjugada de cerebros excepcionales pero meramente humanos, bastan los más simples para hacer eficientes, velocísimas traducciones carentes de lapsus y de gazapos, adecuadas a la impaciencia y a las nuevas necesidades de una era mecanizada a extremos que por ahora solo imaginamos dentro del campo inofensivo de la ciencia ficción.

Pero así como todavía no se ha inventado una máquina que pueda competir con un ser humano en materia de pegar botones duraderamente, parecería que ninguna máquina puede reemplazar al hombre en el delicado campo de la traducción literaria. Porque la máquina no es capaz de ir más allá de la arbitraria elección de un término entre varios sinónimos, de una construcción gramaticalmente correcta y de la impávida elucidación de todo enigma verbal.

Así pues, luego del salto en el vacío cibernético estamos de vuelta en el terreno humano conocido y controvertible, en ese campo que Valery Larbaud situaba *Bajo la advocación de San Jerónimo*. San Jerónimo, el autor de buena parte de la Vulgata, el traductor eruditísimo, por vocación y devoción, doctor de doctores para su corte de panegiristas, pintado por el Greco, por Durero, por Rafael, por Botticelli, por el Correggio, pintado como papa, como hombre de letras entre bibliotecas e infolios, entre calaveras y calabazas, y en medio de las tentaciones que describe en una de sus *Cartas*, el primero de los traductores, fue también el primero en legislar en la materia en su libro *De optimo genere interpretandi*. Él tradujo con pasión, con imperio y con libertad. Para los que vinieron después ya hubo directivas, prohibiciones, prejuicios. Pasión y libertad, trabas y dificultades, tales serán los extremos, los premios y castigos del traductor desde ese momento y para siempre. La «Miseria y esplendor de la traducción», digámoslo con el título del famoso ensayo de

Ortega, no han variado mucho desde aquel entonces hasta hoy.

Dos escollos siguen señalando las alternativas que polarizan toda traducción, tanto en prosa como en verso: o el traductor se preocupa fundamentalmente de la literalidad, repta sobre el texto pasando lacio de una palabra a otra para que no se le despegue ningún término, ningún matiz, ninguna inflexión, *molde* fiel de la idea, o levanta vuelo en su empeño, asimila el espíritu de la obra, se desprende de la sujeción del calco, rompe el hechizo de la forma perfecta que intenta trasvasar de un idioma a otro y hace una nueva creación en su propia lengua, aun corriendo el riesgo de traicionar en parte a aquella. Entre estos dos hitos, cabe por supuesto toda la gama de lo tieso, exacto e insípido a lo más heterodoxo y anárquico. Y cabe lo bueno y lo malo, lo excelente y lo módico.

Con los libros técnicos, cada vez más abundantes, el problema en verdad no se plantea, mientras están en un plano de solvencia. Se les pide exactitud, nitidez y con esto quedan fuera del problema. Este comienza con la prosa literaria, sea ensayo o ficción, es decir allí donde el aura del texto importa tanto como la idea que la sostiene, arde sobre ella, la hace llamativa, luciente. Aquí no basta la exactitud prefabricada, el recetario de fórmulas del diccionario. Se necesita la recreación en el mismo espíritu y nivel de la obra original, y que el respeto por esta esté mitigado por una libertad y audacia nuevamente creadora. Muchas veces se ha señalado ya que la más funesta de las predisposiciones del traductor mediocre es la que le lleva a salvaguardar lo más familiar del texto manipulado, a entronizar el lugar común, es decir el momento en que el paralelismo de idioma a idioma es más sencillo, aplastando la originalidad del autor, que saca cabeza en un pasaje. El traductor no tiene más remedio que domesticar el texto al que se enfrenta, el escritor, en cambio, pone de pronto todo su empeño en hacerlo escurridizo, arisco. Así se producen esas traducciones que los italianos con significativa imagen, al decir de Croce, llaman «feas infieles», es decir imperdonables; solo hay indulgencia para «las feas fieles», las serviciales traducciones literales o para las «bellas infieles».

Estas menudean en la poesía de todos los tiempos. Al principio hay que rastrearlas en poemas que no aparecen como traducciones, ni siquiera libres, sino como generosos préstamos de un poeta a otro, de una literatura a otra. El mapa de la poesía está cruzado de estos caminos, muchas veces subterráneos. Tal soneto de Garcilaso trasparenta a Sannazaro, o aquel de Ronsard nos lleva de la mano a uno de Petrarca. Pero con el tiempo la impunidad para la apropiación se hizo más difícil. Un respeto nuevo por la obra de los demás obliga a otro régimen. Pero la actitud del hombre que se enfrenta a un poema ajeno y de otra lengua con la máxima comprensión posible, con

encariñada apropiación, reviviendo desde el arranque el clima del poema con todas sus resonancias y proyecciones, y trata de reconstruirlo, aproximándolo a su ámbito idiomático, se repite sin interrupciones hasta nuestros días.

En América, horrores célebres, como la traducción de la *Divina Comedia* por Mitre, hacen pensar que lo perfecto ha sido por lo general incompatible con lo extenso, y que cuando se ha entrado a saco en una gran obra poética ha habido derrumbes ilevantables. Para confirmar la regla, hay valiosas excepciones como el intento interrumpido de Alfonso Reyes de abordar *La Ilíada*, en verso. Hubo historias originales como la influyente traducción de Vasseur de *Leaves of Grass* de Whitman, primera… pero del italiano. Con el abandono de la estructura métrica la tarea del traductor parece menos riesgosa, y así una empresa reciente, la traducción de una amplia antología de Paul Éluard por Marcelo Ravoni, nos resulta menos discutible que la traducción de *Las flores del mal* que hace muchos años emprendiera Nydia Lamarque en Buenos Aires.

Ahora desde México llegan unas versiones de diversos poetas con las que José Emilio Pacheco complementa su libro de poemas *Los elementos de la noche*. Entre ellas está «La chevelure» de Baudelaire. Es injusto comparar una venturosa empresa aislada en la que el autor pudo tomarse todo el tiempo requerido hasta encontrarse totalmente satisfecho como para llevarla a la publicación, con otro poema desglosado de una obra total, en que necesariamente hay bajadas de tensión y momentos de desapego. De todas maneras, enfrentadas una y otra versión, nos servirían como muestra, la argentina, de una «fea fiel», la mexicana de una infiel hermosa. Pacheco evidentemente se ha desembarazado por las buenas de Baudelaire, de mucha de su ampulosidad. No se ha sentido obligado ni siquiera por ese sello de época que suele preservarse en parte por fidelidad, en parte por gusto del exotismo. No disimula que ha pasado un siglo entre el original y la versión, cambió adjetivos sin estar obligado a ello, precisamente como un modo de situar su recreación en nuestros días evitando la enumeración geográfica poco grata. Su libertad va aún más lejos al permitirse, en el adjetivo que cierra el poema, *nociva*, un análisis crítico que proviene claramente de una interpretación de la vida del poeta. Pero la suya es una excelente, renacida versión.

Época, 1963

LOS MODOS DEL *KITSCH*

SIN DUDA, UNA de las tareas más difíciles de llevar a cabo, en lo que atañe a la cultura, sea la valoración justa de las formas del arte y la literatura contemporáneos, y uno de los ejercicios más arriesgados el de determinar si estamos frente a un producto superior, ante un fenómeno de contracultura o simplemente en el campo del *kitsch*, de la seudocultura, del seudo arte. El *kitsch*, que como categoría es relativamente nueva, todavía no ha puesto a los críticos de acuerdo sobre sus orígenes: para Hermann Broch solo puede nacer en el romanticismo; para J. A. Maravall, sus primeras expresiones podrían descubrirse ya en el barroco.

Esta misma discrepancia expresa la dificultad para descubrir de qué hablamos. Los que aíslan su virus coinciden en que aparece cuando surge la necesidad social de poner al alcance de las masas una forma artística que no había sido creada para ellas. Esta distorsión depara un producto nuevo cuya apreciación ha variado con las épocas. Los elementos que constituyen el *kitsch* no son constantes; como no lo son los que componen las grandes obras, de las cuales aquel deriva de manera más o menos evidente. Desde el punto de vista del creador, tampoco es fácil en algunos casos precisar quién o qué es *kitsch* y quién o qué no.

Las listas no siempre son nítidas. Un gran escritor, un gran pintor pueden descender abruptamente desde sus habituales cimas al *kitsch*. Algunos, como Albert Moreau lograron florecer en su tibio invernadero. En ese juego de revaloraciones que suelen practicar los críticos o el mercado del arte para no enmohecerse, Rubens está en alza. No discuto sus excelencias, si atiendo apenas al detalle de algunos cuadros. Su pintura, como fragmento, puede ser admirable. Cuando amontona carnes desnudas, lujosos vestidos cortesanos y todo tipo de elementos tendientes a cubrir la superficie pictórica: alfombras, perros, cabelleras, cortinas, caballos o nubes en el cielo, no menos leudadas que las carnes color de rosa, la única defensa es abandonar con rapidez las vastas telas que cubren las paredes de una inmensa sala del Louvre a la no menos rápida devoción de los turistas guiados. Descubro que José Antonio Maravall sugiere la abrumadora

serie sobre María de Médici como un ejemplo del *kitsch* barroco y apruebo, sin duda.

El fenómeno también se da cuando una forma artística abandona su materia tradicional y acepta otra; imaginemos un Sèvres, ya de por sí proclive, reproducido en plástico. Basta pensar por un momento en esas baratijas —no necesariamente baratas— que llenan los bazares y, ay, tantas casas: objetos que no cumplen ninguna función, que se suponen bellos de acuerdo no se sabe a qué estética: pastoras y caballeros y flores de loza, relojes en los que importa la caja y sus arabescos: en una palabra, inutilidades. Recordemos el horror definitivo de Juan Ramón Jiménez al descubrir sobre el piano de Ortega y Gasset una de esas pululantes Venus de Milo en escayola. No se crea que la burguesía, con su pretensión de exquisitez, tiene la exclusividad de los adefesios. ¿Quiénes compran rosas de plástico, paisajes de supermercado, lámparas de estilo de cualquier estilo?

El *kitsch* a menudo permite, como cualquier otro producto en busca de mercado, una mirada crítica, una revisión de sus límites, un «no va más». Nunca pude olvidar —pequeño talismán contra la nostalgia— una floración de toreros, gitanas o charrúas pintados al óleo sobre terciopelo negro y encuadrados, que algunos lustros atrás proponían ciertas vidrieras propensas a la vergüenza ajena. Fenómeno autóctono, parece haber tenido vida más precaria que los enanitos de jardín que sigo descubriendo en avergonzados edenes, que creo de origen suizo, o que la cacharrería liliputiense que desborda desde Taiwán y Corea sobre el mundo.

La proliferación del *kitsch* no tiene relación con la riqueza o con la pobreza, sino con el buen o mal gusto. Cuando el *kitsch* se infiltra en la artesanía, el resultado es aún más triste: la paja y el cuero pierden terreno, el algodón retrocede y ascienden los plásticos y fantasías de relumbrón.

La literatura también produce, y con qué efusión, el fenómeno del *kitsch*. Algunos *best sellers*, algunas novelas de quiosco constituyen sus formas más divulgadas. Aunque solo los colombianos, creo, siguen recordando a Vargas Vila, otros nombres se ocupan de difundir los lugares, más comunes que nunca, que adoptan ciertas ambiciones sociales o sexuales: llámense Corín Tellado o Erica Jong. Y sin embargo, el arte tiene energía para renacer aun de sus detritus: Vargas Llosa parte del radioteatro como Nathanael West del correo sentimental, Lichtenstein de la historieta, Rauschenberg de los objetos deleznables, aunque Mario Praz pueda suponer que por tanto recurrir a las más bajas formas de deseo de belleza nuestra época, entre otros nombres por los que pasará a la historia, merecerá también el de Época del *kitsch*.

Jaque, 1985

DIARIO SINGULAR DE UN VIAJE SINGULAR, DE FRANÇOIS-TIMOLÉON DE CHOISY

QUIZÁS YA EXISTA un tratado sobre célebres de la historia que por fantasías maternas prefirieron el uso de las faldas a los pantalones. François-Timoléon de Choisy tiene peso para esa lista teórica. No es célebre, pero después de leer su *Journal de voyage au Siam* no es fácil olvidarlo.

Timoléon —él eligió este nombre, *alto, sonoro y significativo*, según fórmula cervantina— nació en 1644, hijo de un rico negociante cercano a Luis XIV que al morir dejó una fortuna. Su madre le contagió el gusto por vestir ropas de mujer y, lo que pudo ser más grave, por el juego, pero él salvó lo suficiente como para llegar a comprar un dominio y encargar a Mansart un castillo.

Es imposible deshacerse de una costumbre de infancia. «Mi madre […] me habituó a las ropas femeninas; las seguí usando en mi juventud». Con la misma naturalidad tituló una obra *Mémoires de l'abbé de Choisy habillé en femme (Memorias del abate de Choisy vestido de mujer)*. D'Alembert todavía lo vio escribir a los setenta años su *Historia general de la Iglesia* en ropas femeninas, sin duda viejas y cómodas.

Su vida demostró que, si el hábito no hace al monje, las faldas no dificultan las aventuras: al parecer no faltaron al principio los líos galantes con jovencitas de su edad. Destinado al estado eclesiástico por su familia, trocó las faldas por ropas talares y al salvarse de una grave enfermedad nació en él la vocación que lo llevó al seminario de las misiones extranjeras.

Traduce, escribe, lleva la vida de un típico abate culto. El destino, que lo puso en Roma como conclavista (fue el primero en besar la sandalia del nuevo papa, Inocencio XI), lo integró a una delegación con la cual Luis XIV pretendió convertir al catolicismo a Phra Narai, rey de Siam, al que se sabía abierto a los europeos. Estamos en los tiempos de Colbert, que tan sagazmente propició la conquista de los nuevos mercados que hoy son el faro (móvil) de la humanidad.

En 1685, el buque de guerra Oiseau parte del puerto de Brest con Alexandre de Chaumont, embajador, al frente de una delegación impresionante: incluía a mandarines enviados por el rey de Siam, jesuitas, especialistas en budismo y siamés, matemáticos, físicos, canónicos, gentilhombres, Choisy como coadjutor y los ajuares de todos, incluyendo libros, regalos y provisiones para un viaje cuya duración exacta era imposible de determinar: se esperaba una estadía de tres meses y se calculaba en seis la ida, pero vientos contrarios, tempestades y calmas podían derrotar cualquier cálculo. No faltaban cañones y otras armas, ni siquiera, cosa extraña, un polizonte de la Champagne empeñado en llegar a Siam. Descubierto a tiempo, será devuelto a tierra en un bote. Choisy, que había incluido en su equipo a un pintor, arrepentido a último momento, lamentará que este careciera del espíritu de aventura. Los acompaña una fragata, la Maligne, para el transporte de equipaje, pero que, frágil, más de una vez creará preocupaciones.

Desde la partida del 3 de marzo hasta el 18 de junio de 1686, Choisy anota los incidentes del viaje (o la falta de ellos), según lo prometido a su amigo Louis de Courcillon, abate de Dangeau. Esa tarea matizará una larga y sin duda monótona travesía, aunque la coexistencia de tantos con un propósito común multiplicó charlas y ocupaciones, según muestra el diario.

La duración y la seguridad del viaje dependen del tiempo y los vientos, que aparecen en sus anotaciones, invadidas por grados, mesanas y *roteiros*, balanceos y cabeceos: el abate explica todas las operaciones de a bordo como si su vida hubiese sido siempre marítima. Sus ocupaciones impresionan:

> *Una hora de portugués [la lengua franca de los europeos en Asia], dos de siamés, una hora de Euclides, todo eso entremezclado con los Ensayos de Moral[y] un poco de música […] Los mandarines me escribieron esta mañana una carta regocijándose ante mis progresos en la lengua más bella del mundo […] Os abandono todas las lenguas de Europa. Dejadme una media docena de caracteres orientales.*

Observa el mar y el cielo, nombra estrellas y constelaciones. Registra un fenómeno extraño: un arcoíris a la luz de la Luna, un poco más pálido, el efecto impresionante de un rayo que cae en el mar, los fuegos de san Elmo (una nota aclara: san Erasmo), un eclipse de Luna que perturba mucho a los dos siameses que hasta ese momento no salían de sus camarotes: siendo para ellos la Luna muy importante, dejan de mirar y vuelven a sus escondrijos.

Atiende al paisaje humano, poniéndose, como dice con gracia, a

«*raisonner pantoufle*», distendido. Ese modo de contar hace atractivo su relato durante un viaje poco accidentado. Añora con razón la verdura fresca: hasta tocar por primera vez tierra en el Cabo, el escorbuto acorta la lista de sanos, sobre todo entre los marineros. Los cirujanos tienen treinta enfermos, cortan encías hasta el paladar y las lavan con vinagre o aguardiente para evitar la gangrena. Llevan pollos, corderos y cerdos a los que alimentan con pan, que empieza a escasear.

Hay barcos misteriosos que parecen dispuestos al abordaje, sin gente a la vista, y barcos ingleses u holandeses, enemigos potenciales, bancos que se desplazan, cartas con datos errados. Un joven compañero muere después de una larga y rara enfermedad y, con todos los honores, es lanzado al mar.

Durante largos tramos costean. Con viento bueno, avanzan. Si no, anclan. Cientos de veces. Hacer tres leguas en un día es un real ejercicio de paciencia. Se pierden de la Maligne. Muere el fontanero, destinado a hacer cascadas en Siam.

Pero lo que parecía imposible se cumple. Llegan a destino en dos meses. Choisy, adelantado en el aprendizaje de la lengua, espera hacer un buen papel ante el rey de Siam y a enterarse de muchas particularidades del budismo que aquella delegación, bastante cándida, pretende sustituir por el cristianismo. Es sorprendente cómo Luis XIV logra manejar el asunto en dos niveles y dice mucho de su modernidad (en el peor sentido del término). Hasta el rey de Siam parece convencido y emocionado por el desinterés con que el rey francés aspira a hacerlo partícipe de las dichas que el conocimiento de su religión le deparará. Las actividades de la arrolladora Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales, manejada por los holandeses, han llenado las costas asiáticas de factorías (hoy diríamos bases, más completas, porque son tanto comerciales como militares). Eso inquieta a otros gobiernos. Colbert había propiciado una similar, francesa. Ambas buscan recortar el avance de las misiones religiosas portuguesas.

Estos son los entretelones que Choisy no siempre agita. Quizás su antigua frivolidad, cuya fama no demasiado católica le preocupa, lo hará sucumbir ante las maravillas que le mostrará esa corte, abierta por la benevolencia de un rey afable que cubre de regalos suntuosos a aquellos principales viajeros, brinda comidas exquisitas después de semanas de angustias estomacales y no pierde ocasión de convencerlos de su amor por ese gran rey, que acaba de librar batallas triunfantes en Europa. Mientras otorga honores y promesas, ofrece terrenos para construir iglesias católicas y protección a los misioneros jesuitas (que han venido a competir con los dominicos ya establecidos), organiza fiestas espléndidas, paseos y partidas de caza, jamás admite que vean a su hija (al parecer bastante cruel y encerrada en su propia corte) y

jamás llegará el momento de la prometida conversión, tras la cual también se afanan los musulmanes.

Pero la acogida es tan principesca… Choisy compra buen té pero le regalan el que usa el emperador de la China. La larga góndola de ciento cincuenta remeros donde el rey va en un pabellón cubierto y su extenso cortejo acuático lo pasman; asiste a una cacería de elefantes, que utiliza hembras para atraer al macho salvaje; pasea en uno, ya domesticado; no tiene empacho en ver pelear a tres elefantes contra un tigre, hasta que este, cansado, se hace el muerto; soporta las largas y complicadas cortesías de una sociedad distinta; se propone llevar de regalo los fuegos artificiales, que lo han fascinado tanto como la sabiduría teológica del lusitano-siamés Antonio Pinto, que un día será recibido por el papa. Pero entre tantas maravillas, el buen Choisy, en la medida en que empieza a ser ganado por Phra Narai, no olvida el tema de su conversión, sobre la cual este no deja de darle cada tanto alguna esperanza. Tampoco olvida, como él dice, su propia conciencia: recibirá en Siam sus órdenes, pudiendo regresar a Francia como subdiácono.

Todos estos entretenimientos, los interminables regalos que recibe, abochornado por no poder retribuir, los tejes y manejes político-religiosos, motivo de esta larga visita, son narrados por el abate con gracia, perspicacia y paciencia, mientras paso a paso estos avanzan, hasta el grado de lograr los misioneros un estatuto complejo por el que se facilita la propagación de la fe católica, que parece costar menos que ciertos privilegios comerciales a los que también aspiraba Luis XIV.

Las curiosidades de Choisy no siempre son desinteresadas: busca monedas de oro, descubre el *tambaque*, «compuesto de siete partes de oro y tres de un tipo de cobre que se halla en las montañas de Siam […], ocho veces más fino que el común […] que da al oro un brillo que no tiene por sí solo». (De ese material es el trono en que el rey recibe al embajador). Pero en verdad observa todo, investiga leyes, organización social y costumbres. Se diría que su amor creciente por el mundo que descubre llega a obnubilarlo.

Su descubrimiento de Siam no se limita a la paz de este país. También a sus vecinos y sus guerras, pero el entusiasmo le dicta frases asombrosas:

> *Los de Siam, Pegú y Laos hacen la guerra como los ángeles: es decir, empujan al enemigo fuera de su espacio, sin hacerle mal, sin embargo. Y si llevan armas es para dar miedo tirando a tierra o al aire o a lo sumo para defenderse en extrema necesidad. Pero esta no llega casi nunca, porque el enemigo hace lo mismo.*

Esta versión tan delicada de la guerra tiene un complemento más verosímil: por la noche un destacamento se apodera de hombres, mujeres y niños de un pueblo vecino, a los que luego el rey da tierras y búfalos para que las trabajen. Una acción que también podría ser descrita como una *razzia* para disponer de esclavos. Sin embargo, más allá de lo que parece trasmisión de algo que le ha sido contado, Choisy se refiere a lo que en ese momento ocurre: una guerra contra Camboya, socorrida por Cochinchina y corsarios chinos, donde se pelea en serio, con muchos muertos por ambas partes. Desde el punto de vista de sus intereses, que él no descuida, se ha hecho de un enemigo, Constantinos Phaulkon, *monsieur* Constance para los franceses, que tienen en él a un introductor, un traductor y un consejero y que aparece a cada momento en el diario, desde la llegada a Siam. Este habilísimo griego, todopoderoso favorito del rey, quiere convencer a Choisy para que recomiende la presencia de un cuerpo expedicionario francés en Siam, cosa a la que se opone. Registra apesadumbrado un enfriamiento en sus relaciones. Más tarde, por culpa de esto, fracasarán algunos proyectos que le interesaban personalmente.

En diciembre de 1685, la estadía concluye con un problema muy debatido e irresoluble. Entre los regalos —todos los muebles y objetos usados por ellos— había dos elefantitos que, como se sabe, ocupan mucho espacio y debieron quedarse en tierra.

Al regreso tendrán peor tiempo. Un mandarín que los acompaña, muere. Choisy, de cuarenta y dos años, se queja de males diversos. «Me estoy volviendo caduco». Abrevia el diario, registra menos novedades, pero a la vez escribe otros informes.

El final de la historia aquí esbozada será terrible: Phaulkon logra la llegada de tropas francesas y los siameses se molestan. Enfermo el rey, Phetracha, general de los elefantes, se apodera de él, lo deja morir, lo reemplaza, expulsa a los franceses y mata de horrenda manera al favorito. De la mujer de Phaulkon, bella mezcla de portuguesa y japonesa, se enamora el hijo de Phetracha, que lo sucederá en el trono. Ella, cristiana, no lo acepta y curiosamente no solo salva su vida sino que se queda en el país dedicada a la confección de dulces, cuyas recetas se hicieron célebres.

Saint-Simon, D'Alembert y Sainte-Beuve, entre muchos otros, celebraron la amenidad de este diario, debida sin duda a haber nacido como cartas familiares. Fue reeditado, traducido, pirateado y presentado como novedad en el género. Hoy un lector puede, además de apreciar las virtudes de Choisy como escritor, enterarse de muchas cosas de un mundo todavía distante y reflexionar sobre la constancia de ciertos intereses y el modo de imponerlos a través de los tiempos. Choisy puede quedar como el «alma buena de Siam» sin duda mejor

que la de Sechuán.

La edición de Fayard (464 p.), prologada y anotada por Dirk van der Cruysse, implicó una investigación compleja. Contiene abundante material anexo y curiosas ilustraciones, que corresponden a otro viaje, dada la defección del terrestre pintor de Choisy. Este aparece como inventor del género diario de viaje marítimo, olvidando, por ejemplo, el *Diario* de Colón.

Letras Libres, 2012

LA LEY DE HEISENBERG

Aidons l'hydre à vider son brouillard. [2]
MALLARMÉ, claro.

17 DE MARZO, día de San Patricio. Oigo unas bellísimas canciones irlandesas, acompañadas de arpa. Una, *The Spanish Lady*, incluye una cita musical, relacionada con el título. Como casi siempre que aparece esa imprecisa entidad, lo hispanoamericano, también aparece una equivocación. Se trata de un breve recuerdo, que no se repite, de *La paloma*, del *mexicano* Iradier.

Es raro que los errores no se sumen, como un impuesto al valor agregado, a las siempre sorprendentes menciones de un autor de lengua española o del nombre de un libro suyo o de una cita, incluso de aquellas, las más honrosas, que se disponen al comienzo de un libro o de una parte de él. Eugenio Montale abre sus *Mottetti* con una cita de Bécquer, idéntica en sucesivas ediciones: *Sobre el bolcán la flor*, que no será corregida hasta las obras en verso completas de 1980 (Einaudi). Quien no tuviera presente el breve poema español podía dudar entre el justo volcán y un balcón posible. *El húsar en el tejado*, de Jean Giono, terrible —y si cabe decirlo—, bella descripción del cólera, se abre con una cita de Calderón: «Si es Catalina de Acosta que anda buscando la sua estatua». Así en edición de 1995. En la primera estaba mucho más lejos del original.

* * *

Solemos atender a rasgos o gustos laterales. Ya no me sorprendo al descubrir que Palladio, mientras construye uno tras otros los palacios de la armónica Vicenza, tiene tiempo y ganas de escribir música. Ni ante la escritura como el *Violon d'Ingres* de Wim Wenders, al toparme con el largo texto con que presenta, en la exposición «Como si fuera la última vez» (1945), las fotos que ha ido tomando por el mundo. Todavía me precipito sobre una música para piano, esta vez de Nietzsche; no importa que luego me defraude. O sobre *Quel bowling sul Tevere*, que Michelangelo Antonioni escribió en 1983. Sus páginas

encierran temas dispares: reflexiones varias, posibles guiones, sobre todo aquellos que declaró de imposible realización no bien imaginados.

Leo en Borges la mención de una batalla campal entre musulmanes e hindúes; recuerda una pelea que sin duda no tenía motivos religiosos, dentro de una turba furibunda de romanos que se atacaban unos a otros sin ton ni son. Quizás porque he tenido la fortuna de que no me tocara un terremoto *de adeveras*, como dice el pueblo mexicano, ni inundaciones graves ni riesgos del mar, creo que las peores formas del desorden provienen del hombre. Los vendavales con ramas y objetos que vuelan, incluso la copa en espiral del tornado, ese humo gris que avanza girando sobre sí mismo desde el horizonte, parece más razonable que el torbellino del hombre desatado.

* * *

Citamos siempre «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí», de Monterroso, como el cuento más breve del mundo. Un poema de amor brevísimo y completo sería: «Quisiera ser convexo para tu mano cóncava», si Gerardo Diego no hubiera cometido el error de prolongar lo ya suficiente.

* * *

«Despedazados van los tribunales», decía Aldana en su eternidad no envejecida. Que se despedacen ellos no parece demasiado grave. Lo grave es que una sociedad se vea comprometida por conductas circenses de esos tribunales situados en sus más altos rangos, que ella acata y a los que capacita para que le impriman sus sellos.

No hace tanto una autoridad de Houston decía, refiriéndose al último juicio que estaba haciendo antesala en la apetencia de conmociones de la gente: «aquí no tendremos el circo que hubo en California». Aludía a la fiesta de horror constituida por un juicio por doble asesinato incluyendo uxoricidio en donde se enfrentaron blancos y negros y en el que, una vez más, se demostró que de la secular injusticia contra estos se ha pasado a cerrar los ojos protectoramente, para evitar la pronta acusación de racismo. Claro que en este caso se estaba ante un hombre de color, pero deportista famoso y millonario capaz de pagar todos los abogados que hiciera falta.

* * *

¡Caramba, que van a decir los verdes! El tahalí de don Quijote es de

piel de lobos marinos (cap. XVIII).

* * *

Winckelmann exaltaba un arte que nunca fue a ver, el griego. Más de un siglo después y desde el Uruguay, Francisco Espínola, escritor excelente, en sus clases de Literatura Griega leía la *Ilíada*, midiéndola con metrónomo, en la traducción de Segalá y Estalella. Supongo que así como nadie llega por primera vez a París, nadie es totalmente ajeno a la ilusión de tener dentro *su* Grecia.

* * *

«—¿Por qué cita usted tan a menudo a ese señor? ¿Piensa como él? — Tan a menudo discrepa uno con tontos que disentir con alguien inteligente es un placer».

* * *

La inolvidable protagonista de *Zazie dans le Métro* manifiesta, al comienzo de la novela, una sorprendente vocación pedagógica, cuyo misterio se resuelve de inmediato: quiere ser maestra, pero para torturar a los niños. El tío pretende desilusionarla mediante una información técnica: asegurando que las maestras van a ser «reemplazadas por el cine, la T.V., la electrónica y trucos por el estilo». Queneau publicó su novela en 1959; la idea, buena para apaciguar a Zazie, parecía utópica. Hoy, aquí, comienzan a eliminarse los tutores de lenguas, que ceden su lugar ante las computadoras, sin que esté todavía probado que el nivel del aprendizaje, en marcado descenso, vaya a ser corregido por la enseñanza mecánica, sin duda libre de la posibilidad de la tortura proveniente de un maestro harto de torpezas o torpe.

* * *

Momentos en que la humanidad da prueba, a través de seres aislados, de su humanidad:

1) Nietzsche abraza al caballo martirizado por un cochero.

2) Dino Campana censura los libros suyos que vende o regala en los cafés: a uno le quita un poema, a otros, varios. A veces solo entrega las tapas. Existe el derecho a criticar obras o a los autores detrás de las obras. Campana tenía el derecho de

hacer la honesta crítica del posible lector, ya que llevaba todas las de perder.

3) Puedo incluir aquí un poema de Emily Dickinson porque, como tantos suyos, es un momento de humanidad adensada: «Una pradera puede hacerse / con un trébol y una abeja, / un trébol y una abeja / y ensueño. / El ensueño basta / si son pocas las abejas».

No me costaría encontrar ejemplos en Max Jacob.

* * *

El hombre es una criatura incompleta que ama a su contrario, según Platón. Alguien como Henry Miller, que basó su estilo en una exhibición de su realidad, que parecía carecer de carencias, dijo que daría su brazo derecho por haber escrito los libros de Lewis Carroll, por haber podido acercarse a lo que él hizo: le «gustaría escribir puros disparates». ¿Querrá esto decir, aunque no esté implícitamente declarado, que abjura de la estética que orientó su obra? ¿Pero se puede cambiar de estética sin cambiar de alma? Esta espontánea, honesta afirmación de Miller me lo hace más grande que todas sus novelas, porque registro en él el desamparo que lo ha movido no sé si a querer abandonar el alma con que las escribió, pero sí a lavarla en las fuentes de una infancia perpetua.

* * *

De muy joven oía con cierta periodicidad, en Montevideo y en la estación de radio oficial, que en aquellos buenos tiempos se *limitaba* discretamente a trasmitir la mejor música clásica que podía conseguirse, tres prodigiosos *Conciertos espirituales* de Schütz. Eran breves, aparecían al llegarles su turno en la programación, y no siempre, claro, podía escucharlos, y era lo único disponible de un autor del que no lograba saber mucho más. Supongo que ciertos datos biográficos estaban disponibles en historias de la música, pero eso era como suplir un bosque con virutas viejas. Hoy hay muchas obras suyas grabadas. Su *Concierto de Navidad* me instaló en la misma maravilla que aquellos *conciertos*, pero seguí obsesionada buscando estos hasta que aparecieron en tres discos compactos. Experimenté en carne —o en espíritu vivo— aquello de que la vida es una larga paciencia.

Llevaba cerca de cincuenta años esperando. Podía considerar esto una penitencia exagerada. Siendo pese a todo, optimista, agradezco que no se me enmoheciese el recuerdo, y que mi íntima dicha guardara la intensidad de aquella remota vez primera.

* * *

En la adolescencia algún libro de Jean Giono no me interesó demasiado. No dándose la ocasión de releer a un autor cuyo cuarto de hora parecía concluido, podría haber muerto con mi tontería a cuestas. Pero disfruté *El húsar en el tejado*, film de Rappeneau, y quise ver el texto original. Ahora, después de haber leído cerca de trescientas páginas, no tanto sobre ese *carbonaro* turinés, Angelo, que tanto tiene de Fabrice, el de la *Cartuja*, sino sobre el cólera, verdadero y espeluznante protagonista, el peculiarísimo estilo de Giono me va a ocupar todavía un tiempo: algunos detalles, los que parecen más científicamente *coléricos*, son pura invención. *Cœurs, passions, caractères*, concluye con esta frase imperial: «*C'était la nuit pendant laquelle un Russe ne tournai qu'autour de la terre*»,[3] demostrando concisamente su menosprecio por lo que la técnica entraña: sus desequilibrios, el cambio de valores ancestrales, el olvido de la ética como centro de la vida. No digo que sus personajes sean modelos morales. Como Ennemonde, son fuerzas de la tierra, sin más. Los últimos de ese libro son dos jóvenes paisanos, Isabelle y Léon, casi dos niños. Actúan como ladrones de alto vuelo y despistan a la policía de Francia, que nunca los buscaría en una cabañita de Manosque. Pero matan a un embajador en tránsito y, sitiados por un ejército, se toman el tiempo de preparar su propia muerte. Es natural que a Giono le parezcan más humanos —como lo son todos los personajes anteriores de este desfile de casi monstruos campesinos— que los cosmonautas que lo ignoran todo de la Tierra: geografía, historia, cultura y por eso son capaces de interesarse en un mundo nuevo: la Luna, o lo que se les proponga, con la seguridad de que será a su medida: algo sin pasado, sin un cúmulo de conocimientos que los trabe y perturbe su seguridad de ser la sal de la tierra, eso que su *self esteem* reclama.

* * *

Quizás alguien lleve la lista de cuántos personajes literarios han habitado en los árboles. No digo refugiarse provisoriamente en ellos sino vivir, como el Cósimo de Calvino, gustáranle o no los caracoles. En *Ennemonde*, Giono, como quien pinta un pajarito disparatado en el fondo oscuro de un retrato, habla de uno, muy al pasar, haciéndonos creer que lo preocupan unas hayas altas. Que no lo eran tanto ya que el famoso Numa Pellisson había vivido en ellas. Creo recordar una precursora en W. H. Hudson…

* * *

Pessoa asegura *haber sentido a distancia* la muerte (por estricnina), en París, de Sá-Carneiro. Michaux abandona el barco en que viaja porque un grupo de marinos de los que se ha hecho amigo, se ha declarado enfermo, quejándose de la horrible comida. Unos días después el barco se hunde cerca de Nueva York. Le oí contar a Vlady, entre historias de campos de concentración y persecuciones, en algún momento siniestro de la historia soviética, la de un tío suyo que, habiendo perdido la pista de su madre desde hace años, mira, desde la cama de un hospital, a una anciana que fregotea el piso. Al levantar ella la cabeza reconoce a su madre. Las circunstancias los vuelven a separar. Pasa, muchos años después, por un pueblo donde velan a un muerto. Es su madre. ¿Solo coincidencias? Décadas atrás unos novios amigos míos vivieron horas de angustia, porque sentían peligrar su futuro como pareja: él había perdido el anillo de compromiso en la playa al atardecer y ambos sentían que un augurio catastrófico emanaba de ese accidente. A la mañana siguiente no bien salió el sol fueron a la playa. Quien haya perdido algo pequeño en la arena sabe la absurda pretensión que implica ya, en primer lugar, el determinar horas después el lugar preciso. Sin embargo, mi amiga, que se había descalzado, con la mayor naturalidad del mundo, ensartó el anillo con uno de los dedos del pie y se lo alcanzó al novio, ahora confirmado nuevamente por el destino. Cuando lo improbable ocurre, la lógica se siente profanada. ¿Será que en un universo fractal es más fácil comunicar a la distancia, recuperar lo perdido, en los límites del tiempo? Aunque la lógica todavía lo rechace fuera de su mundo, la ciencia, obligada a inquirir, empieza a atender a las coincidencias, intuiciones, improbabilidades que aguardan a los bien dispuestos.

* * *

Cuenta Paul Bowles que llevaron ciervos a Melilla desde España, para fomentar ese particular turismo que huiría de la guerra pero encuentra sus delicias en la caza. Los ciervos, mezclados con especies nativas, con el tiempo atacaron al hombre. En Austin, se los ve en las zonas residenciales de las colinas en busca de algo verde más apetecible que la hirsuta vegetación natural. No comen de la mano, pero están relativamente habituados a la gente. Aunque mucha de esta prefiere la integridad de sus bien pensados jardines, no se los persigue. Como aquí lo imprevisible adquiere rasgos de paroxismo, como lo anormal se subraya, se analiza, puede convertirse en la base de un inmediato decreto o aprovecharse para fertilizar los magros títulos de una brevísima tradición, el hecho de que un ciervo atacara a un hombre,

lo pisoteara y destrozara su cuerpo adquirió tal entidad que por varias semanas todos hablamos de ello. Como la universidad cada tanto tira cañonazos sin pólvora contra los cautos, inteligentes y numerosísimos grajos para derivarlos hacia las colinas, solo porque han convertido los sagrados estacionamientos en gallineros, temí que un ciervo belicoso o enloquecido aparejara la persecución de su raza. Pero el tema se extinguió poco a poco. Nadie recordó la historia de los vengativos ciervos neoafricanos. Pero estoy segura de que ya la naturaleza ha encomendado la continuación de la venganza a alguna otra especie. No hace mucho, tiramos un trozo de carne asada a un pobre perro de nuestra calle montevideana; para nuestro asombro, unas palomas, que suelen estar bien nutridas de pan inocente, se le anticiparon, ostentosamente carnívoras.

* * *

Luis XIV pide a los arquitectos que construyen los jardines de Versalles que pongan *un poco de infancia*. Bendito sea, porque se le ocurrió algo que suelen olvidar los urbanistas de hoy. Y no pienso en monótonos, no siempre estéticos juegos para niños, sino en fantasía, en algo de magia y misterio. Eso que pudo faltarles a los jardines ingleses, tenidos por expresión del deseo de aventura de quienes gastaban tiempo, dinero e ilusiones en crearlos. Un día alguien le agregó a uno un laberinto y ese jardín, así enriquecido, se hizo célebre, jardinero hubo que hizo fortunas, completando con modelos seriados de laberintos los jardines de palacios o castillos venidos a menos, para atraer a los visitantes.

* * *

Registra Tardieu, el tierno Jean Tardieu, una réplica ubuesca de Pierre y Jacques Prévert, en una fantasía que escriben para el programa radial *Club d'Essai*. En ella un padre —capitán— le niega la mano de su hija al enamorado diciéndole: «Pero, veamos, todo los separa: ¡la fortuna, el sexo!».

* * *

De niña había inventado un refresco a falta de algo mejor, cuando me escabullía de las siestas obligadas del verano: le agregaba al agua helada unas gotas de vinagre y un poquito de azúcar. Ahora sé que los romanos lo empleaban y lo llamaban *posca*.

* * *

Como el sofá de la *tante Léonie* de Proust que termina con sus elegancias en un prostíbulo, los textos literarios pueden desembocar en usuarios para quienes nunca fueron previstos, como sabía Campana.

¿Para quienes, tan contra viento y marea, de modo tan confiado, escribió Sigismund Krzyzanowski (Kiev, 1887- Moscú, 1950)? Él, el impublicado por excelencia, tan impublicado que llegó hasta expresar su situación en una abreviatura que la volvía más íntima y asumida: *el impub, el impub* prototípico, borrado por asesores de revistas y de editoriales que se curaban en salud o que simplemente conformaban su juicio sobre los modelos que la mentalidad soviética exigía, siguió insistiendo hasta el fin de sus días. Integrado en una sociedad cuya eternidad convencía incluso a sus oponentes, escribió más de tres mil páginas de las que solo algunas conocieron breve y precaria divulgación en alguna función teatral. Amigo de Malévich, muy culto, políglota, estudioso de filosofía, intenta *fijar por la escritura lo que no ha sido pensado*. Nada menos. Los jóvenes contemporáneos lo siguen en sus conferencias, pero a su muerte se hubiese desvanecido totalmente si alguien, Vadim Perelmuter, que investigaba los papeles de un crítico cáustico, también muerto, no se hubiese sorprendido ante una nota sobre Krzyzanowski, *genio desdeñado*, y no hubiera dedicado los siguientes treinta años de su vida a perseguir sus archivos, ordenados por la viuda, y a trabajar en ellos.

Krzyzanowski es ejemplo acabado y trágico de una creación que a falta de todo apoyo exterior se sostiene por sí sola en la rebeldía. Pound asegura que la poesía ocurre cuando un hombre que se aferra al silencio no puede dejar de hablar. K. es por el contrario el que no pudo dejar de hacerlo, *acorralado* por el silencio. La humillante recorrida por editoriales y periódicos donde sus textos eran rechazados con distintas excusas, derivó en un relato irónico y alegórico. Vuelca burlonamente su capacidad fabuladora en un personaje que destina a un casual compañero de un banco de parque los sucesivos comienzos posibles de cuentos que fluyen uno tras otro de su imaginación sin cesar nutrida por la realidad siniestra que los rodea. La conversación y los relatos los llevan a un cementerio. Es el espacio que le queda a sus personajes: aledaños de la ciudad, bancos de plaza, cementerios… en los que las coronas fúnebres se prestan por el breve lapso en que se cumple el entierro.

Cincuenta años después de su muerte empieza a publicarse en Francia su obra; extensa, incluye relatos, novelas y cuadernos de notas, escritas durante una guerra, una revolución («una aceleración de hechos que el espíritu no logra seguir») y lo que vino después.

Puede imaginarse el desajuste entre el escritor y el medio ante el título —lo único que se conserva— de dos conferencias en un seminario de 1919: «Creación y creadores según el pensamiento de Juan Scoto Erígena». Y «El borrador, análisis de la tachadura», que anticipa los intereses de Gérard Genette. Quien escribió: «Los pesados camiones literarios de esos últimos años, rodando en el vacío, atravesaron con estrépito mi memoria», no podía ser aceptado por los conductores.

* * *

Amenicemos estas melancolías con una incomparable versión lésbica del episodio de Paolo y Francesca, que copié hace décadas del escrito de un estudiante:

> *El maestro se fue y lo dejó solo. Entonces, al quedarse solo y aburrido, empezó a llamar a las almas para que hablaran con él. Y vinieron el alma de Francesca y Paola. Él estaba en la desembocadura del Po, porque una persona le había dicho que era el lugar más tranquilo del infierno. Entonces Francesca empieza a hablar del amor y repite muchas veces la misma palabra. Pero Paola permanece siempre callada.*

Doy fe.

* * *

Para un estudio de la nostalgia: la última tela que pinta Gauguin antes de morir en Tahití se llama *Paisaje bretón bajo la nieve*. A punto de desprenderse de los colores del trópico, del sol incandescente, de la desnudez edénica del paisaje de su elección, regresa, sin embargo, a la nieve no deliberada de su infancia.

* * *

No hay pena para quien no leyere.
QUEVEDO

Dicen que un viaje es un cambio de horizontes. Puede ser. A mí me parece una afirmación del horizonte que llevamos dentro, aunque es indudable que algo se modifica. Por ejemplo, internados en ciertos libros, los cambiamos al azar por otros, que nos prestan ajenas bibliotecas o nos son regalados. Ciertos amores se reafirman porque un querido coincidente —más *aggiornado* que nosotros— nos pone en

la mano una novedad: Fabienne Bradu, un César Aira, cuya fecundidad me impide estar a su día, Álvaro Mutis, un italiano flamante, autores varios cuyos libros reclamarán tiempo de lectura.

El regreso también ofrece regalos: desde un rincón de la cocina nos saluda una avanzada brotación: la verdiblanca de una hermosa cebolla y la alabastrina amatista de unos papines violetas, sin perentorio empleo, que esperaron en una canastita. Lamento carecer de la inocencia de Eunice Odio, que según dicen, ante unas cebollas brotadas en su refrigerador, creyó que la favorecía una manifestación divina. Sin embargo, no podré dejar de cuidar este involuntario huerto, mientras dure.

Me rondan dos octosílabos —en realidad creo que Huarte de San Juan no más se proponía prosa en su *Digresión sobre la sal*— aunque claros, casi insondables, diría: «sola la sal nació sola para el fin que fue criada». Asombra esta intuición que aísla la sal de una creación general supuestamente dependiente; asombra esta virgen autonomía de la sal que ingresa así a las letras españolas tantos siglos antes de que la ciencia antepenúltima descubriera que solo es posible registrar los omnipresentes neutrinos en lo más intrincado de las minas de sal, que son ya lo único puro del planeta. Y digo antepenúltima porque a los legos nos llega atrasada y filtrada y con imágenes de clonaciones ya crecidas.

* * *

Viaje y lecturas me llevan a san Brandán, que no sé si leyó, pero al que sí se le atribuye un viaje prodigioso, que a su vez navegó en latín y muy pronto en inglés medieval, francés, flamenco, italiano y otras lenguas. St. Brendan (486-575), como es llamado en inglés, partió con sus hermanos de monasterio y fundó otros varios en su peregrinación. Esta, siglos después de su muerte, se supuso divinamente guiada: un encuentro con Judas Iscariote no pasa inadvertido. El lector podrá detenerse en los elementos históricos vinculados con los orígenes irlandeses, con las persecuciones viquingas (o *vikings*, para no inquietar a los manes de Borges), con la vida real y documentada de St. Brendan. No ha faltado en nuestro siglo quien demostrara las posibilidades materiales de su viaje. A otros nos gana la frescura de su imaginación, llena de encantamientos como los que rodean las leyendas celtas o las historias de Chrétien de Troyes: pájaros cuyo aleteo suena como campanas aguardan a los peregrinos en una isla y los guían y cantan y hablan; iglesias talladas en cristal, junto con sus altares y ornamentos; desembarcan en una isla que se mueve, es una ballena; otra no será tan tolerante y Dios proveerá un monstruo que la derrote cuando amenaza destruirlos. Junto a esto aparecen columnas

sólidas que sostienen un dosel bajo el cual pasa la barca. Hoy es fácil ver un iceberg. Pero mucho menos conmovedor.

* * *

Cuánta verdad en lo que citaba nuestro querido amigo Jorge Villegas, del mayo del 68: «Cuando ya teníamos respuestas a la vida nos cambiaron las preguntas». Ojalá él siga encontrando respuestas nuevas y por mucho tiempo.

* * *

Tahar ben Jelloun (o el escritor-personaje de *Con los ojos bajos*) cuenta haber sido abordado por dos emigrados árabes, que, aunque agradecidos a cómo los trataba Suecia —donde esto ocurría— extrañaban su tierra y su sol, su viento, su polvo, los perfumes de su cocina, su lengua hablada con un acento especial. Para soportarlo escribían, cada uno en su cuaderno, y andaban por las calles de Göteborg, siempre con él, con su pasado, su historia, su llaga incomprensible para los demás, a cuestas. Quien acompañe a Auster en su idea: «*Earth is the only exile*» —la Tierra es el único exilio— o se sienta siempre exiliado de otro lugar, comprenderá, se comprenderá.

* * *

Quisiera despedir aquí a un noble amigo español, don Juan López-Morillas, comparatista, profesor emérito de la Universidad de Austin, entre otros títulos. Más allá de este marco, los lectores lo conocerán sin duda por sus traducciones del ruso. Jubilado, en vez de retirarse de toda labor intelectual, como tantos por estas universidades, se dedicó más intensamente aún a ofrecer sus impecables versiones de Chéjov, de Turguénev y sobre todo de Dostoievski, en Alianza Editorial: *El eterno marido, Apuntes del subsuelo, El jugador, Los demonios, Noches blancas, El pequeño héroe, Un episodio vergonzoso, Crimen y castigo, Los hermanos Karamazov*, etc. Los títulos se sucedieron cubriendo miles de páginas que podían, además, estar sometidas a correcciones o a nuevas versiones. Hará un mes nos regaló *El idiota*.

A media lectura nos llegó la noticia de su muerte. Sé que no terminaré ese libro sin conmoverme muchas veces con el recuerdo de su gentil cortesía, y sin tratar de reconocer su voz detrás del fluido decir con que hizo hablar al príncipe Myshkin y a tantos personajes que por él han cobrado nueva vida en nuestra lengua.

* * *

Tiempo atrás, a un encuentro por demás falto de equilibrio que los primeros bríos democráticos recobrados materializaron en Montevideo, concurrió un señor Rocha, escritor nicaragüense. Dio honrada prueba de su estilo al dejar caer sobre la beatitud del público solidario y quizás en Babia un epitafio referido no sé a quién pero para el que todo humano puede estar sin duda preparado: «Murió hasta las últimas consecuencias».

* * *

El cine nos ha ofrecido imágenes de las multitudes que dejaron París al producirse la ocupación nazi. Relaciono el comienzo de *Juegos prohibidos* y el relato de una familia, remotamente emparentada con la mía, cuyos cuatro miembros, madre y padre, hijo e hija, dispersados por un bombardeo, se reencontraron en Lisboa, en el barco que los devolvió temporalmente al Uruguay, habiendo llorado cada uno a los otros como muertos. Este final casi increíble se impuso sobre las previas y previsibles penurias, borradas para quienes escuchábamos el relato. Ahora Michèle Ramond, autora de varias novelas y de un estudio sobre García Lorca, resucita el tema en *L'Occupation*. A través de los cuadernos de su padre, narra la huida con la madre de una Michèle aún no existente, hacia el sur, por caminos de Francia sabiamente determinados por la posesión de unos mapas del Estado Mayor que les permiten eludir las rutas de mayor peligro. Medio siglo después esta historia se convirtió en un libro difícil de confundir. Como fábula, lo define Ramond. Como fábula, donde una vez más las distintas formas del mal se imantan, donde la realidad cambia sus perfiles sin perder su densidad de horror, donde el lenguaje salido de sus cauces acompaña el desborde de la desesperación, sin que esta aparezca como tal. Todo se entiende y sin embargo flotamos en una franja en la que los rigurosos metales de la lengua han debido doblegarse, en que los tiempos tienen una total elasticidad, en que los cuerpos sobreviven librados al azar y junto a un mundo natural, pese a todo solidario. He llegado tarde a *L'Occupation*, editado en 1991 por *des femmes*. Pero por suerte es intemporal.

* * *

Un libro póstumo no es una inasequible rareza. Basta un escritor muerto en actividad, con deudos dedicados y un editor dispuesto. A veces el autor lo prevé en su más terco detalle. O el manuscrito

inconcluso (*Confieso que he vivido*, de Neruda) nace con la colaboración de la esposa y un amigo. En otros casos lo debemos a un albacea sensible. Son hechos normales. En cambio, no es normal que ese complemento provenga del más allá. De ahí lo raro, de un volumen que descubro con diez años de atraso: *L'amore infinito e Lo spirito che torna. Lettere d'amore* (a una jovencita) *in prosa lirica e poesie dell'oltre limite di Rabindranath Tagore*, escritas al dictado por Rosa Ferrari (Eura Press, Milán, 1989). *La milanesa de venerable edad* transcribió lo que captaba *la eletta sensitiva* Miriam Parri, de la boca invisible de quien comenzó por declararse «un poeta de paso» para después revelar su nombre, quizá harto del mortecino anonimato. Traduzco un poco, sin agitar el misterio de que estos poemas aterrizaran en italiano y no en bengalí, lengua de este Nobel 1913, ni en sánscrito, ni en el inglés de sus años de estudio:

> *Y una palabra / para este dulce Medio / que me permite poetizar / sin un lápiz / sin una hoja blanca / dejo palabras con grandísimo orgullo. / Porque tenéis nuevos medios / si queréis de pronto / volver a oírme y si / no tenéis los medios / os vendrán dentro, / dentro del corazón. / No dejo mi firma, / soy un poeta de paso, / os dejo el don del amor, etc. Gracias por haberme escuchado.*

Más de sesenta textos indican una agitada postrimería. Su laxitud repetitiva no hubiera asombrado a Borges, que definía a Tagore como «té con leche», y sugiere que «más allá del límite» las musas no aceptan reclamos. Si Victor Hugo, captor de espíritus en Guernesey, le daba a Jesús permiso para entrar, con la cortesía despreocupada que se destina al cartero, a la venerable Rosa no se le pida que ponga en uso «la máquina de himalayar» que decía Michaux.

* * *

Harold Bloom, con humor ácido cercano al de Nabokov, ha dado al pasar una definición de nuestra época justa y amenamente cruel: «La época de Warhol, en la que tanta gente es famosa por quince minutos». Bloom está inmerso, quiéralo o no, en el refrigerador universitario. Fuera de este espacio mínimo que opera en circuito cerrado también existe el inquieto hormiguero que, lejano del cielo donde vuelan las águilas, cría sus larvas y las alimenta: la compleja galaxia Gutenberg.

* * *

Ya se sabe: no existe el artista indiscutido. Desde aquel hipotético italiano que tuvo atorada toda su vida la confesión de la que solo en su lecho de muerte osó liberarse: ¡*Me carga el Dante*!, siempre andan por ahí excéntricos obligados al silencio por discrepar del universal acuerdo. Por ejemplo, los que no gustan de Zeus-Picasso. Son pocos. Todavía hay menos renuentes ante Chaplin, a los que ofrezco la compañía de *Pnin*-Nabokov:

> *Ese bastón, ese sombrero hongo, esa cara blanca, esas cejas negras arqueadas, esas narices de aletas palpitantes, no le decían nada. Ya danzara el cómico incomparable rodeado de ninfas encollaradas junto a un cacto amenazador; ya fuera un hombre prehistórico […], Pnin, anticuado y carente de humor, permanecía indiferente. Payaso, se dijo con desprecio. Hasta Glupishkin y Max Linder eran mejores cómicos que éste.*

Pero, ese *hasta*, ¿significa que tampoco le gustaba Max Linder? De Glupishkin nada sé.

* * *

En un relato de Papini se habla del vicio de andar en busca de un raro con la esperanza de encontrar un *grande*. No explica Papini la esencia propia de cada uno de estos rasgos, que él obviamente distingue y quizás enfrenta. Supongo que *grande* es una diáfana categoría abarcadora, que todos comprenden. Lo *grande* despierta admiración sin extrañeza, devoción *sin reserva*, que no permite discrepar. Deseamos integrarnos, ser aceptados en ese edificio que nos sobrepasa. En cambio, la extrañeza es la esencia de lo *raro* y surge ante un sistema de pensar, de ver, de sentir diverso del nuestro. Diógenes Laercio, al que ya no leemos, dice que «el sapiente, haga lo que haga, lo hará todo en su propio beneficio». ¿Excluyéndonos? La admiración que nos produce el *grande* no derrumba los límites que su grandeza crea, levanta ante nosotros una fortaleza autosuficiente y nos desembaraza del cargo de preocuparnos por él. Al *raro*, en cambio, lo suponemos aislado, quizás parcialmente incomprendido.

* * *

Sí, Papini no está *de moda*, pero el Fondo de Cultura Económica anuncia (qué bien) sus *Memorias indirectas*. No hace mucho tiempo, un pequeño escándalo coronó el concurso literario de *La Nación* de Buenos Aires, competencia poco aventurera. El cuento premiado y publicado parecía de no muy fresca data: alguien conversa en una

estación con un desconocido que dice ingeniosas perversidades mientras aguardan un tren; este demora lo necesario para que el locuaz complete su discurso. Veloz avisó un enterado: «Es de Papini». Escándalo. Bochorno sobre el jurado (que no tiene que ser omnisapiente pero sí olfatear *l'air du temps*), devolución forzosa del premio con oprobio relativo sobre el «autor», que confesó de inmediato no aspirar a un mérito hechizo sino hacerle mucha falta el dinero. Después del castigo, sin embargo, debería haber sido contratado por el periódico como corrector de estilo: cotejé su versión con la que se publicó para demostrar el fraude y la suya era más feliz. Quizás mi simpatía por el impostor provino de la seriedad con la que los escritores del jurado se irritaron ante alguien que pretendía *hacerse pasar* por un nuevo colega.

* * *

Una espléndida biblioteca universitaria algo me ha curado la obsesión de andar de librerías, pero a veces curioseo en una de desafectados, que me deparó un Montale con su dedicatoria. La emoción de ver su letra pequeñita llegó junto a un recuerdo por el que quizás alguien me pida cuentas al pasar la última frontera. Recién llegada a Austin, conocí en una reunión a una profesora americana especialista en Dante. Le dije cuánto compartía sus gustos. Me preguntó, glacial, que para qué leía a Dante. Presenté excusas con todo mi ser y escapé, como la última mujer de Barba Azul al recibir la revelación del peligro: había entrevisto el acorchado fruto de la academia. La dama viva fue la propietaria del libro; difunta quizá la inquietó mi compra.

* * *

Mi primer encuentro masivo con la lectura me lo ofreció una enorme librería de viejo cuyo dueño antes vendía gasolina. Supuse que allí estaban los libros del mundo. Como de estos él lo ignoraba todo, los valoraba al peso. Quizás un directorio telefónico, pero sé que una traducción de *El hombrecillo de los gansos* de Wassermann valía para él más que tesoros inhallables pero livianos: abrumada por el *hombrecillo* lo cambié por varias pequeñas ediciones de Cluny de las que era devota. Luego él aprendió y yo me equivoqué a menudo en mis tanteos. Estaba de moda Remarque. También *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, que pudieron eximirme de otros buceos literarios en la guerra del 14. Esta, habida cuenta de la deshumanización de las luchas actuales, aún me conmueve cuando es mero fondo, como los telones de esos fotógrafos de pacotilla que medio siglo atrás se esmeraban en fraguar un jardín un poco borroso para enmarcar la

imagen del retratado. Mucho le debe el hombre, en cuanto especie, al escritor capaz de observar con comprensión, amor y real paciencia lo que del prójimo merece ser salvado, como el Jünger entomólogo a los insectos, desde el otro campo del mismo desastre. El narrador parece olvidarse de sí mismo y olvidamos que también él fue víctima. Afortunada, claro, puesto que vivió para contarlo. Sus razones podían no ser heroicas. Sin embargo, acataban las leyes de un sagrado compañerismo. Sin duda la guerra, atrás, mueve sus hilos, y cambia sus monstruosos rasgos desde que existe el hombre. Pero las batallas homéricas, las cruzadas, las luchas de religión europeas, hasta esa guerra del 14, dejaban que las virtudes del hombre se impusieran al embrutecimiento: en *Huéspedes de paso* se recuerda al soldado francés que ha salvado a un alemán, convertido por el viento en víctima de su propio gas mostaza, y se enfrenta al oficial Malraux al creer que le exige abandonarlo a una muerte terrible. Pienso en Blaise Cendrars, que en *La mano cortada* deja constancias de esos pobres *poilus*, humanos pintorescos y no superhéroes, apenas partes de una máquina que no suelen entender. En aquella Primera Guerra Mundial él pierde parte del brazo. En *Moravagine* intuye la bomba atómica y da un salto mayor hacia un previsible escepticismo.

* * *

Ya sea en negativo en los escritos de Marco Aurelio (salvados en un palimpsesto de su maestro), ya sea en una novela como *Vida privada* de Josep María de Sagarra, o en los artículos éticos y sin ilusiones de *I frantumi del mondo* (*Los fragmentos del mundo*) de Pietro Citati, las imágenes escépticas de cada sociedad deparan un espantoso fresco general. Sin duda tanto el emperador y discretísimo discípulo de Frontón, que en tren de construirse una filosofía dio la espalda a la violencia, al mal carácter, a vicios raros, al «desorden del universo», como Citati, que allí donde miró, en la Italia fascista, vio exaltadas las miserias latentes del hombre, ambos buscaron una generalización filosófica o especulativa. Sagarra, en cambio, novelista, se interna en el escándalo mediante el retrato despiadado y los referentes muy visibles. Por una vía u otra se nos convence de que las costumbres modifican conductas funestas de la sociedad sin que estas pierdan su peso en horror.

* * *

En alguna de las innúmeras entrevistas a Octavio Paz, leo un hecho que ignoraba: en sus jóvenes años en Nueva York adaptó guiones de cine. Solemos olvidar que la vida, sabia, amenamente, rara vez admite

la línea recta y puede proponer experiencias sin visible relación con la persona que las vive. Luego Paz se ocupó poco de aquel arte. Mallarmé, en aquella labor insólita que se llamó *La Dernière Mode*, en parte negocio esperanzado, en parte aplicación vulgarizadora de una estética, se ve tan distante de su ser futuro que se enmascara con nombres femeninos. Desde ellos asume un vocabulario lleno de precisiones para él nuevas: telas, formas, adornos, un lenguaje tan complejo como el de cualquier técnica, con los giros que, desde Mme. de Sévigné, se atribuyen a la volubilidad femenina. Para su pseudónimo, Marguerite de Ponty, adoptó formas que disimulan el escándalo del conocimiento directo: «*m'a t'on dit*», me han dicho. Mallarmé practica el tono discreto que su época aguarda de la mujer de buen gusto, ejemplo para las lectoras a quienes se propone la revista, finisecular y alejada de la sofisticación de sus compañeras literarias del momento, más adecuadas al poeta.

* * *

Dubravka Ugrešić, novelista y cuentista, enriquece mi involuntaria antología del absurdo. En «Souvenirs du paradis croate» («Recuerdos del paraíso croata»), publicado en la *Nouvelle Revue Française*, varias notas breves informan sobre el caos de esa parte del mundo. Junto a la lista de fechorías y violencias, señala el éxito de *Marisol*, allí *Casandra*, culebrón venezolano. Aunque los canales en español de Austin se alegran o lloran con esta serie televisiva, que también recorrió América del Sur, ignoro por qué sadismo del guion va a la cárcel la sin duda inocente e inexpugnable protagonista. Por su lado, doscientos kosovares reclamaron al presidente de Venezuela su inmediata liberación. Ya que estaban, pidieron al tribunal de La Haya que interviniera y al Vaticano su canonización. Dubravka se asombra de que «esa gente-avestruz», que no se inmutó ante atrocidades cercanas, demostrara «madurez política» y conociera el «procedimiento democrático para el logro de sus objetivos». Todo muy moderno y sofisticado. Hoy no se acierta a orientar bien a las conciencias, sin dejar de enseñar el mecanismo de la protesta.

* * *

Actrices y actores responden a preguntas «culturales» en un programa televisado. Claro, a cada error se quitan ropa. Una pareja acierta capitales, batallas, presidentes, ante el arrobo de la conductora. Pero: «¿Qué cubre la cabeza de Medusa? ¿Espinas, víboras o tallarines?». Aquella, puede que no ignara, imprime un tono distinto a la absurda opción final. El culto actor cree que le sugiere la respuesta y afirma

rotundo: «¡Tallarines!». Ay, mitos que duraron siglos así se ahogan en el XX.

* * *

El maravilloso aserto de que no se tiene enemigos… A menudo se recuerdan las declaraciones de Borges —Borges, siempre hostigado, nunca hacía *una* declaración— en las que afirmaba no tenerlos, mientras arreciaban las explosiones, lejos de los reinos del arte, a cargo de las purísimas izquierdas sin contaminar; nunca hay *una* tampoco. Pienso en la cándida declaración de Montaigne, dentro de un período señalado por las luchas entre católicos y hugonotes y entre los partidarios de los tres Enriques que aspiran al trono de Francia: Valois, Navarra y Guisa. En medio de aquella lucha de fieras, Montaigne, en funciones de mediador, buscó que hubiese un poco menos de sangre y al dejar de ser el alcalde de un belicoso Burdeos declara: «Estoy seguro de no haber dejado ofendidos ni rencorosos», mostrando la inocente confianza de su sabiduría. Quizás aquellos tiempos dosificaban horror y respeto, duplicidad y nobleza. Llegados a los de Borges, la misma aseveración se vuelve táctica defensiva, consciente y por ello graciosa defensa de avestruz. O vengativa nulificación del oponente.

* * *

Se dice con ironía en el español del Río de la Plata y, en forma equivalente, en el portugués del Brasil: «Aquí hay mucho cacique y poco indio». Es como sostener: hay muchos dispuestos a mandar y pocos a ser mandados. Ya Platón en el *Fedón* había advertido: «Son muchos los portatirsos pero pocas las bacantes». El filósofo griego empleaba muchas veces tan útil figura retórica, pero, de un texto a otro, siglos cargados de escepticismo han popularizado la ironía.

* * *

De pronto, el tiempo del surrealismo salta como un conejo de su cueva perturbada, resucitando aquí, junto a los viveros de Coyoacán. En la acera, modestamente extendidos sobre una hoja de diario por un vendedor, que sin duda ignora todo con lo que entroncan, aparecen los famosos frijoles saltarines. Verlos, los veo por primera vez, pese a tantos años mexicanos, pero los reencuentro como a viejos amigos. A Breton le fueron llevados a París y, perfecta prueba del carácter mágico de su tierra de origen, los exhibió el 26 de diciembre de 1934

en el café en que tenía la costumbre de reunirse con su grupo. Para quien los mirara en estado de inocencia, se entregaban a un baile maravilloso. Habiendo existido, anodinos, llegaban ahora a un primer plano casi ceremonial.

Breton no estaba solo. Junto a él, muchos encontraron la explicación irrefutable de los frijoles saltarines en la magia natural. A veces había que rechazar sucesos avalados por muchas voces, pero inciertos. Ahora estaba ahí, a la vista de quien quisiera verlo, tal como en México a la vista del pueblo inocente.

Al igual que Breton, algunos veían en ellos pretextos para exacerbar la imaginación, como la escritura automática. Quizás otros se desentendieron de explicaciones, solo interesados por el efecto en sus espíritus. Le tocó al joven Roger Caillois romper la hora metafísica, aunque lacerado entre su devoción al grupo y su fidelidad a la ciencia, entre lo tentador de una manifestación hierofánica y el placer de operar bajo los focos y bisturíes del razonamiento inteligente. Su pretensión de cortar el grano para ver si encerraba una larva o un insecto, daba un duro martillazo en el prodigio aceptado sin más por los otros. Su explicación sencilla y confortable lo convierte en traidor para sus compañeros de poco tiempo atrás: él parte del rechazo de lo maravilloso y de la búsqueda del esclarecimiento inalcanzable. Por descarte de la explicación *superrealista*, que así debiera traducirse si la costumbre ilógica no hubiese impuesto el error. Negándose a saltar un puente sobre la realidad, sobre lo lógico, Caillois llega al insecto que, encerrado en cada frijolito apestado, se agita y lo agita, como si tuvieran la responsabilidad, todos ellos juntos, de hacer triunfar, sobre la realidad cada vez menos misteriosa y más anodina, la dosis de fantasía sin la cual las cosas dejan de tener sentido. En cada uno de los campos decía a gritos su verdad uno de los perpetuos del grupo. Este sería abandonado por Caillois, aunque sin enemistad.

Esta historia del siglo XX es uno de esos últimos asombros que llenaron de discusiones apasionadas los siglos anteriores, necesitados de cosas de las que nosotros disponemos con naturalidad.

* * *

Así, en el *Correo verdadero* (abril de 1732) del capitán holandés Vosterloch, aparece esta información sobre los indígenas de color *azulado* de Tierra de Fuego y sobre ciertas esponjas. Aquellos, «cuando quieren enviar algo o discutir a distancia, hablan de cerca con algunas de esas esponjas, luego las envían a sus amigos que, habiéndolas recibido y oprimiéndolas suavemente, hacen salir las palabras como agua y saben por este admirable medio, todo lo que sus amigos

desean». Admirable intuición del teléfono o del disquete, semejante a los aterradores anuncios de mi abuela que por los años cuarenta insistía en que no podía tardar el teléfono con televisión incorporada. Sin ver en ello nada malo, excepto no alcanzarlo. Los títulos son material atesorable. Cuanto menos se revelan de golpe, más quedan en la memoria. Todavía me detienen *Parerga y Paralipómena*, de Schopenhauer, *Satura* de Montale. A veces parecen sin misterio, como *Novelle dal ducato in fiamme (Novelas del ducado en llamas)*, del entrañable Carlo Emilio Gadda; sin embargo, de modo subliminal, me intrigó siempre. Y como las memorias, correspondencias, entrevistas y otros escrutinios se siguen publicando al servicio de inquirir lo que la gente quiso privado, hojeo viejas cartas (1934-1967) de Carlo Emilio Gadda a su buen amigo Gianfranco Contini. Este las anota y nos aclara muchos enigmas que el tiempo y el propio estilo irónico y ceremonioso de Gadda abre en su escritura. El fascismo y su final declinación física lo ponen de mal humor; transforma u oculta los nombres que le son odiosos y él, que se queja de la jerga con que filólogos y críticos *complican tanto las cosas*, ya *aprendiz cadáver* no deja de velar con alusiones crípticas lo que no lo alegra nombrar. No creyó «en la existencia de un *público*, como ente en sí: mi público son los veinticinco, quizás ocho o a lo más diez lectores que me honran con una lectura como puede ser la tuya» y sin duda no imaginó que la voracidad editorial pudiese desenterrar su obra temprana y sus epistolarios. Estos no nos deparan habladurías o malignidades sino conmovedoras *misérrimas configuraciones argentarias* y la lección de una amistad nítida. Para mi sorpresa, también datos sobre un título que inquietó al editor Vallecchi (lo hallaba abstracto) y también a Contini. Gadda se defiende: «El título no me ha parecido tan "fuera de tema" como dices: novelas (= noticias) del ducado (= del estado del *duce* mierda) entregado a las llamas: (de la lujuria demencial, de la locura narcisística y de las bombas de fósforo)».

* * *

Hay una novelita de Ramón Gómez de la Serna, *El inencontrable*, que realmente lo es dentro de la lista de títulos que integran su obra generosa. Está disimulada en *El novelista*, con la que Ramón se adelanta a otro grande, Italo Calvino, en *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (la traducción de cuyo título podría haber sido, respetando el endecasílabo, *Si en una noche invernal un viajero*). Las tramas serviciales que ambos tejen, diversas, coinciden en una prestación, la de permitir darse el gusto que casi todos los novelistas se niegan a sí mismos: dejar salir embrolladas las muchas ficciones que presionan dentro o suspender la historia que se tiene entre manos si el impulso

se enlentece o si un imperioso golpe en la puerta trae una intersección. Todo esto puede coincidir con otro antojo: cederle al lector la última jugada, poniendo a prueba esa aptitud de la que puede imaginarse capaz aquel que no es pasivo. Calvino imaginó un lector entusiasta que pasa de un libro a otro tras la lectura del primer capítulo, siempre interrumpido por una u otra causa. Eso le permite a Calvino, único autor de un fluir hecho de aperturas abandonadas de muy distintos estilos, mostrar una deslumbrante fogosidad creadora. Gómez de la Serna no se esconde en múltiples autores inventados: se inventa a sí mismo. Andrés Castilla trabaja en las pruebas de imprenta para la reedición de un viejo libro, que se inspira en un amor fracasado de otro tiempo; añade algo y cae en la tentación de cambiarlo todo. Abandona y empieza a escribir otra novela. Lo interrumpe un crítico, que le asegura que el público se aburre de las historias en que no se fuma. Cuando este se va, lo visita la Inspiración, que «desata un rollo de papeles, de esos que hacen las mujeres, convirtiendo en cosa de música toda documentación», trayéndole caracteres de hombres. Empieza *Cesárea*. Es de nuevo estorbado, ahora por un antiguo personaje (no está lejos Pirandello) que viene con una reclamación y lo lleva a un nuevo desvío; empieza *La novela de la calle del árbol*, que a su vez pasa a otra y a otra. A veces Ramón siente nostalgia de su peculiar estilo concentrado y acumula páginas de greguerías, para volver luego a un novelar ortodoxo, donde sucedan cosas. Todo concluye cuando llega la hora de las *Obras completas*. Andrés Castilla compra con lo que le pagan la casa soñada para contemplar el mar y deja de escribir: «Ha cumplido un deber, ha hecho todo el destrozo posible en la hipocresía del mundo y ha evidenciado a su manera la intrascendencia del hombre». Ramón escribió *El novelista* en 1923 y por cuarenta años más siguió cumpliendo con ese mismo deber.

La naturaleza en general juega limpio. Con más frecuencia de la que registramos, porque suele parecernos mal nuestra propia clarividencia, deja señales, en rasgos, en miradas, en gestos o frases de los hombres. Recuerdo, y espero que por última vez, el insistir prepotente, entre halagos, de alguien que pretendía imponer su voluntad, orientada siempre hacia la consecución de algo en el intrincado laberinto de sus particulares codicias. Al principio, probamos el rechazo, la huida disimulada sin colisión pero sin sometimiento. Pero tal era su asidua amabilidad, su viscosa indulgencia para con los caprichos que yo acumulaba para espantarla que al fin me consideré ilógica, horrible, inhumana. Y sin embargo, allí estaba la clara voz de la naturaleza que hablaba a través de un rostro criomorfo, fiel a la balante testaruda. Jamás dudas, nunca la gentil indefensión de quien muestra fisuras, del que, alguna vez,

desamparado, se revisa y olvida su papel en el mundo. Al fin, la naturaleza no puede más con tanto disimulo y tanta afectada falsificación del propio ser y descubre no la hilacha sino la madeja completa y enredadora.

* * *

Podría escribirse un libro de dimensiones regulares con las cosas que se han ido evaporando de nuestras vidas en el siglo que acaba de pasar. La tendencia en algunas zonas de Latinoamérica al crecimiento empobrecido se acompaña con una visible reducción cultural. La conciencia de la lengua, el nivel educativo que se traduce en el escrutinio de lo que enriquece o deteriora al habla de un grupo humano, se limita así a sectores mínimos. Lo contrario aparece como el estigma inevitable que marca a opacos sectores crecientes. ¿Quién no recuerda al Mr. Higgins del *Pygmalionde* Shaw que aplicaba pautas de pronunciación para identificar a una florista de pueblo entre damas de clase alta?

No me gusta, pero cabe reflexionar sobre el estado en el que se sumergen ciertas palabras, ciertos semantemas arrasados por la prisa que no piensa. La globalización (que para empezar macera o glosa tantas incompatibilidades: *globo-loba-baliza-bala-liza* según el estilo de Michel Leiris en *Glossaire, j'y serre mes gloses (Ahí aprieto mis glosas)* me lleva a pensar que lo que diagnostico como pueblerino en un lado, se practica también en otro, lugar de los advenimientos, por obra de la tan traída y dejada amistad de los pueblos. Pero hablo de lo que registro por mí misma: cuando regreso a Montehabano, fuera de comprobar que sigue mereciendo ese poco inventivo morfema, soporto el verbo *impactar* aplicado en todos los campos. Los recolectores de catástrofes o sea los periodistas de los informativos, que engordan o encarnan con la crónica roja, no dejan de señalar el «impacto» que tal o cual barbaridad había tenido en un barrio o en cualquier ámbito. Las cronistas de modas o los comentaristas políticos se arrebatan la palabreja con frecuencia repulsiva y una intemperante reverberación de los mil demonios. El relator de un partido de futbol anuncia con exaltada neutralidad que x «¡impactó la pelota y… goool!». Un texto poético en encomio de un pintor puede reiterar unas ocho veces (como estribillo) «la pintura de Fulano me impacta» o algo así. *¿Quién vela sobre el tirano mientras duerme?* Ay, la estupidez tirana no duerme nunca y cuando se ejercita en cosas nimias —más nimias que unas y menos nimias que otras— a algunos debe parecerles exageración e inutilidad plantarles cara. Un formidable escritor, el ya muerto Giorgio Manganelli, dijo: «El momento de la pérdida de la cultura es profundamente traumático, un poco como la muerte ritual del padre,

pero como todas las muertes rituales, sobre todo si se ejecutan en un marco doméstico, no carece de una especie de fuerza cómica e histérica».

* * *

Absurdo como una cruz pintada de rojo (pero la tengo vista en una foto de Wim Wenders, tomada en un cementerio de El Paso).

Inseguro como el lema del escudo de los Gonzaga: *Forse che sì; forse che no*. El primero había luchado contra los turcos derrotándolos, pero al parecer no quedó muy convencido. D'Annunzio eligió ese lema como título de una de sus novelas.

Inocente como Corot celebrando en una carta un cuadrito suyo que ha vuelto a ver: «No había nada en él, pero era encantador y como pintado por un pájaro». Entiendo de golpe la fascinación de Morandi por Corot, curiosamente uno de sus pintores favoritos, que se transparenta cuando, con no menor inocencia, se escandalizaba del precio alcanzado por algún cuadro suyo, ya fuera de sus manos, y se preguntaba en cuánto, entonces, iban a vender un Corot.

Prodigioso como la sencillez y eficacia del tema con el que el ángel, en la *Weihnachtshistorie* de Schütz, insta por dos veces a José: primero para que se despabile y huya con Jesús niño a Egipto, de modo de salvarlo de la persecución de Herodes y, por segunda vez, para que, ya pasado el peligro, regrese a Judea. Las mismas palabras, la misma urgencia en la misma frase musical. Pero primero logra traducir angustia. Después la alegría casi pícara que significa: ¡lo hemos burlado!

Sagaz como Quevedo en esta cuarteta: «Cocodrilos descubiertos / son poetas vengativos; / que a los que se comen vivos / los lloran después de muertos».

* * *

He aprendido a no negarme a esas lecturas «livianas» acusadas de malversar preciosas reservas de tiempo. Cuando *Lolita* en español siguió de cerca a la primera edición inglesa y a su escándalo, el libro se forraba para esconderlo y el elogio escrito era arriesgado. Los tiempos corren, los Nabokov no se dan en gruesas, pero a veces se sigue desconfiando del escritor que nos lleva de la nariz con una inventiva estimulante. Hace ya bastante caí en el divertido conglomerado *Malaussène* de Daniel Pennac, cuyo personaje absorbe catastróficas peripecias en *La felicidad de los ogros, El hada Carabina, La pequeña vendedora de prosa, El señor Malaussène, El señor Malaussène*

en el teatro (donde Pennac cambia de género), *Los señores niños* y ahora, en *Los frutos de la pasión*, que nació con el nombre de *La passion selon Thérèse* como folletín de *Le Nouvel Observateur*. Quizás haya disminuido algo su capacidad de trenzar un delirante y bien tramado rompecabezas de situaciones explosivas. Quizás, ya sabemos qué esperar de los amables seres que sostienen la comedia humana del Belleville literario, aunque no importe saber si el barrio bien real y políglota de París se corresponde con él. Pero el estilo de Pennac, brillante e imaginativo, sigue corriendo sin arrecifes. La serie de *Malaussène* ya gana en español lectores que de seguro no se olvidan de las epilepsias cargadas de anuncios de Julio el perro, del fiel clan árabe que intenta acolchar la complicada vida de Benjamin y de las singulares criaturas que pesan sobre sus hombros. Además, mientras los racismos abrumen a los otros, casualmente pobres, este ejercicio de verdadera simpatía quizás no resulte ni superficial ni inútil.

* * *

Cada tanto, la prensa, imaginándonos faquires de la resistencia espiritual, nos acerca al alma, como carbones encendidos, diferentes facetas del horror. Desde Alemania: dos perros *pitbull* entraron al patio de una escuela e hicieron pedazos a un niño.

Recuerdo dos ejemplos literarios más o menos recientes que registran el horror de un perro adiestrado para matar. Uno aparece en *Los perros negros* de Ian McEwan: una joven recién casada es atacada cerca de un pueblo francés por unos perros que la Gestapo abandonó cuando la derrota alemana y cuyo salvajismo se ha acentuado. Logra defenderse de ellos, pero no sin que se transformen en la encarnación del Mal y marquen para siempre su matrimonio y su vida. El otro ejemplo está en *La doctrina del Sainte-Victoire*, de Peter Handke. Aunque los separa una alambrada, el encuentro del protagonista con un dogo que guarda los terrenos del cuartel de la Legión Extranjera cobra un peso muy importante dentro del libro, tanto como la propia montaña pintada por Cézanne: el hombre comprende que es odiado por el perro por estar sin armas y sin uniforme y por ser simplemente el que es. El animal ha aprendido a atacar lo diferente de sus dueños. Aunque sea mucho más usual el empleo literario del Buen Perro, el perro diabólico viene de tradiciones milenarias, como los *Devil's Dandy Dogs*, que andan en manadas y sí, suelen ser negros; pero también los hay blancos y, los más fantásticos, verdes. Al parecer el único recurso para detenerlos es una oración. Pero me temo que no habría funcionado contra los *pitbull*.

* * *

«En el dos mil», breve poema de Montale, merecería haber sido muy citado en este todavía cercano ingreso al que será el siglo más catastrófico de la historia, si nos atenemos a la justificada angustia de los ecólogos. Quizás el terror al que alude el poeta sea de índole más metafísica que el que aquellos convocan. Pero la distracción general también puede tener su origen, precisamente, en ese remate que nos toca a todos. Me permito intentar su traducción:

> *Estábamos indecisos entre / alborozo y terror / ante la noticia de que el computer / reemplazará la pluma del poeta. / En mi caso, no sabiéndolo usar, / me reduciré a fichas / que guarden los recuerdos / para luego juntarlos al azar. / […] / Ahora qué me importa / si la vena se extingue. / Conmigo una era concluye.*

* * *

El *Martín Fierro*, en verdad, no fue escrito en el Uruguay. Digo *en verdad*, porque muchas obras rioplatenses, circulan en ediciones argentinas, y pasan por tales y porque, ¡ay!, el Viejo Vizcacha, personaje artero y lleno de duplicidad, Polonio de rancho, «es muy nuestro», según suele decirse como colmo de encomio. Encontrar en *Bluff di parole*, de Gesualdo Bufalino, libro donde el escepticismo nos congela, estas palabras tibias referidas a José Hernández, me emociona un poco: «Aquí me pongo a cantar […] El impulso al canto, que se percibe tan sugerente en los labios de un Martín Fierro, ¿cómo encontrarlo hoy de nuevo en nuestros corazones agotados, sobre nuestros labios astutos? […]». ¿Será por esa curiosidad de tantos de sus escritores hacia lo hispanoamericano, y en general por ese interés de fronteras afuera de una literatura que se siente un tanto acordonada dentro de las suyas, que hace mucho que la cultura italiana me parece una de las más jóvenes y atendibles de la vieja Europa?

* * *

Al retorno de cualquier viaje volvemos a nuestros hábitos, sin que encajen en nuestro yo de hace un mes. Un viaje por Italia es siempre una experiencia confusa, más de lo que puede esperarse de un lugar que no va con nuestra idea occidental de lo exótico; porque Italia es suma inacabable de lugares y de tiempos superpuestos, ruinas legítimas y restauradas, un Coliseo a cuya sombra *transtiberianos* o albaneses en disfraces de romanos antiguos, con cascos de latón dorado y toga con grecas, aguardan con rigidez de espondilosis que

parejas o familias esquemáticas los consideren idóneos para legitimar su fotografía. De otro modo, cómo asegurar que las piedras milenarias no son un mero telón… Ya no los famosos gansos sino profusos gatitos usan y actualizan cualquier *rudere*; bastan unas pocas columnas fragmentadas y unos bloques de mármol para que, en Roma como en Trieste, se multipliquen ellos y las bandejitas de plástico que les aseguran la sobrevivencia.

Se espera la sorpresa que compensa el trajín del viaje, la obra de arte que siempre deseamos ver, un paisaje que reconocemos y nos acepta. Cuesta aprobar otras sorpresas: en la Via dei Fori Imperiali atruena desde una carpa una inconfundible música peruana. Al acercarnos descubrimos que quena, tambor y guitarra eléctrica son empleadas simultáneamente por un músico múltiple. Iremos comprobando que los italianos tienen incontables ocasiones de sumergirse en esa música que les es tan propia: Perú compite con Albania en repoblar Italia, que hoy es el país europeo con menos niños propios, y casi todo peruano, a diferencia de los peligrosos albaneses, emite su música para sobrevivir.

* * *

Sí; basta que observemos la realidad para que esta se modifique, como dice esa ley de Heisenberg en la que me amparo, como conviene a quienes tenemos el vicio de pretender fijar aquella en marco escrito. Pero al margen de los cambios involuntarios que el observador produce, en el plano no científico y sí brumosamente terrestre en que me muevo, resulta siniestro el registro de esos cambios cuando están ocurriendo ante nuestros ojos. Tenemos del arte fotográfico en sus comienzos la imagen seriada de un hombre desnudo que camina y cuyos brazos caídos ayudan con su movimiento pendular a la marcha. Hoy el brazo derecho flexionado suele sostener un teléfono portátil junto al oído. Hasta Italia esto no se me había vuelto obsesivo. El *telefonino*, como ellos lo llaman, omnipresente, no se limita a influir en quienes lo usan. La discreción y aun el pudor han sido aniquilados por ese ínfimo monstruo que llama en todo momento desde carteras o bolsillos, interrumpe cualquier silencio, en la esquina, mientras se detiene el correr de los autos, en el museo. En pleno bautismo se ha escuchado el del cura. Los oí en vagones de ferrocarril, en cafés y negocios, en autobuses, incluso en *toilettes* públicos, con inconfundibles sonidos de fondo. Ninguna de las muchas comunicaciones en que me vi involucrada sin quererlo parecía importante. La gran mayoría anunciaba la llegada del parlante. Concluí que reina una soledad esencial y por ende una sobrevaloración del yo; que el que avisa que llega se dice, con el título

de una conmovedora y olvidada poeta uruguaya: «Me espera el mundo entero». Cuando la mente no abriga pensamientos, la mano servil oprime botones y logra ofrecerle una celdilla donde depositar su miel seguramente inútil. La irrupción del teléfono, de la que se quejaba Javier Marías en esta misma sección, llega entonces a su colmo. Ya no hay que estar en la casa, en calma entre dos actividades; ya cualquier momento es bueno para enviar la flotilla de palabras contra el mártir de turno. Pero lo grave, lo espantoso, es que cada llamada se vuelve epidémica: afecta no solo al destinatario sino que ataca a todo el que esté a tiro.

Al menos este aparatito malcriado debería estar prohibido bajo los castaños de la orilla del Tíber, en la Piazza del Popolo, cuando al dar la espalda como es debido al Vittorio Emanuele vemos el prodigioso perfil que las épocas han dibujado en un horizonte de Turner, que está pasando de los leves grises a un rosa leve. Cuando bajamos con alivio las infinitas escaleras que subimos exhaustos.

* * *

Con Borges no se agotó el arte de la injuria, que goza de tan larga y buena salud, aunque suyos sean algunos últimos ejemplos memorables. Resulta una diversión imprevista descubrir sus apariciones en un autor bienhumorado, al parecer tan apacible, como Alberto Savinio, en el que vemos cómo la *injuria*, palabra de por sí violenta, con esa jota intermedia, agresiva como un alfanje, puede velarse con matices y quien la emplea ponerse guantes de seda para ocultar las uñas. Savinio habla, inocente, de una calle «exquisitamente peripatética y dialógica» pero ruidosa, por ende poco cómoda para conversar. Si alguien quiere decirle algo urgente a quien lo acompaña, lo detiene,

> *y como marinero en la tormenta le grita: ¿Te acordaste de escribirle a Quasimodo que es inapropiado traducir el color de los olivos griegos, que Anacreonte llama chloros, como glauco, porque la calidad marina de este adjetivo, su humedad, las imágenes opacas que evoca, su misma sonoridad sorda, redonda, desdentada, blanda, de inmersión, conviene a las cosas marinas y sobre todo submarinas, no al follaje del olivo griego, tan terrestre, tan seco, tan palládico?*

Savinio, conocedor de muchas lenguas, del griego antiguo y moderno, pertenece a esa clase casi olímpica de escritores filólogos, que conocen las aventuras que cada palabra ha recorrido antes de llegar a nosotros, sus relaciones, los peligros que su uso implica, y por

donde puede venirle la enfermedad y la muerte que a ellas también alcanza. Quasimodo, por su parte, Nobel italiano, no desdeñaba traducir del griego.

Se lo tenía que decir y se lo dije, debe de haberse relamido Savinio, aunque lo que dice con tanta urgencia venga traído por los pelos, a los aparentes efectos de demostrar lo ruidoso de una calle. Queda claro que la malignidad requiere, para ser eficaz, erudición y paciencia, hasta que pueda saltar la liebre.

* * *

Una gallina llamada Natalia había decidido escribir una novela, pero no le vinieron a la cabeza ni la trama, ni los personajes ni el título ni el estilo de la escritura. Fue así que aquella gallina veleidosa escribió en cambio sus recuerdos de infancia y tuvo mucho éxito entre las ocas.

En 1980, Luigi Malerba escribió *Las gallinas pensativas*, breves textos cuyas protagonistas son, como es obvio, gallinas. Todas las gallinas, ciento treinta y una, de la primera edición (Einaudi, 1980), más quince añadidas en la segunda (Mondadori, 1994), son vagabundas, devotas, golosas, exhibicionistas, locas, mentirosas, milanesas, suizas, babilónicas, orvietanas, de París, de Lyon, de Minnesota, astrónomas, zen, aristotélicas, locas, piojosas, viejas, anticonformistas, inquietas, imprudentes, saltimbanquis. Cada una asume algún rasgo humano, ridiculizado, o alguna forma de tontería, real o posible, a menudo graciosamente disparatada. Pero todas, todas carecen de nombre. Con la única excepción de esa gallina *llamada Natalia*. Curioso, ¿no? Porque en el campo de la novela italiana femenina anterior al 80, fuera de la gran Elsa Morante, la de *La isla de Arturo*, de inmediato tropezamos con Natalia Ginzburg (o sea Natalia Levi que, casada con Leone Ginzburg, hace del apellido de este su *nom de plume*, nombre que nunca abandona, incluso cuando, años después de la muerte de aquel, poco antes de la liberación, a manos de los nazis, se casa con Gabriele Baldini).

Tan injusto parece atribuirle a la Ginzburg los rasgos que afectan a la gallina veleidosa que eso mismo le ofrecería una escapatoria a Malerba. Hubiese sido tan sencillo seguir con el anonimato también en el caso de la gallina escritora… Pero es muy posible que a un colega le fastidiara el éxito de Natalia, logrado con armas propias y en apariencia pobres. Hay un texto suyo en *Las pequeñas virtudes*, «Él y yo», que es un cotejo entre virtudes generalmente masculinas y defectos que Natalia acepta encarnar:

Él ama los viajes, las ciudades extranjeras y desconocidas, los restaurantes. Yo me quedaría siempre en casa, no me movería nunca. Yo no sé bailar y él sabe. No sé escribir a máquina, y él sabe. En los conciertos, donde a veces me obliga a seguirlo, me distraigo y pienso en mis cosas. O caigo en un profundo sueño […] nunca recuerdo el nombre de los actores […] esto lo irrita muchísimo.

Este cotejo se prolonga a través de varias páginas del libro. Podría ser una confirmación irritante de una actitud que molestó incluso a un gran amigo de la Ginzburg, Pavese: dar por descontadas cosas que otros no podrían soportar (sobre todo alguien como él, a quien la inconformidad llevaría al suicidio). También podría demostrar algo en torno a lo cual se ofrecieron variantes: «Es difícil encontrar una tonta fingida más fingida que Natalia Ginzburg. Su primera preocupación es ostentar su condición de obtusa». Cesare Garboli, que prologó publicaciones de la escritora, dice algo que explicaría posibles tirrias: «La novedad de los ensayos de la Ginzburg consiste en el uso irritante de una inteligencia "diversa" […] El resultado es que los códigos de la cultura masculina son infringidos al mismo tiempo que son utilizados». ¿No es esto más que suficiente para ser convertida en gallina? No importa que *Léxico familiar*, por ejemplo, sea una inolvidable mezcla de recuerdos de infancia, sí, pero calibrados por una sutil inteligencia adulta que registra a través del habla del padre los cambios rápidos de las modas lexicales, abarca un tiempo y nombres verdaderos, no disimulados tras otros, nombres que no podrían ser eliminados de la historia y de la cultura de nuestro tiempo. Como el de la propia Natalia.

* * *

Gesualdo Bufalino, uno de los notables escritores italianos (Ragusa, 1920), que va siendo traducido al español, llegó tarde a la fama. Comenzó a escribir al tiempo de la glaciación neorrealista, como él dice, pero no convencido de las virtudes de la prisa, trabajó, minucioso e infatigable, sus libros, prosiguiendo la orgullosa tradición de Lampedusa o de Piccolo, mientras daba clases y se aplicaba a otros esfuerzos poco visibles: elaborar sus versiones de *Las flores del mal* de Baudelaire o de *Les Contrerimes* de Toulet, sin que editor alguno se las hubiese encargado. Su presentación de un catálogo de viejas fotografías sobre el pasado de Comiso, su pueblo, lleva a Sciascia, y a un matrimonio editor inteligente, Sellerio, todos sicilianos, a descubrir a un novelista tras ese prólogo. Bufalino no se delata e insiste en que le impriman su Toulet. Solo al año siguiente, 1981, su *Perorata del*

apestado, gana el Campiello, abriendo una serie de revelaciones sucesivas.

Confío en volver sobre este escritor, una de cuyas manías me propongo adoptar: «Tanto más vale un libro cuanto más es capaz de volverse libro profético, interrogable al abrir una página como un mazo de tarot. Es un juego que me jacto de haber inventado y que bauticé *bibliomancia*. Me traicionó una sola vez». Es, podríamos decir, algo así como una *i chingisación* de cualquier texto literario.

Cuando contrae «prudentísimas nupcias (premeditadas casi durante un cuarto de siglo)» con una exalumna, Giovanna Leggio, en vez del pastillero de porcelana con la fecha que a veces se estila, regalan «un librito con dichos áureos, máximas propiciatorias, profecías tranquilizadoras», que anticipa *Il matrimonio illustrato*, libro armado por ambos como recopilación de escritos de muchos autores sobre ese tema, que aparecerá siete años después.

Por ahora concluyo con una *cartolina* suya: «Caro Leonardo Sciascia, / se l'anima t'accascia / l'Italia che si sfascia, / per uscir dall'ambascia / sotterra lascia l'ascia / e rileggi Natascia». Es decir: (postal) Querido Leonardo Sciascia, / si el ánimo te abruma / que Italia se derrumba, / para salir de angustias / deja por tierra el hacha / y relee a Natalia. ¿Se entiende ahora por qué saqué a relucir a Bufalino? Para que la injuria dé paso a la celebración.

Vuelta, 1997 y *Letras Libres*, 2002

SEGUNDA PARTE

JOSÉ BERGAMÍN

SI ALGUIEN HUBO predestinado a que se le hiciese un perfil, ese fue Bergamín, que, burlándose de sí mismo, siempre se vio así: por saber que llevaba el esqueleto casi al aire, por su andar de antelación en sonriente ancianidad, dobladito sobre su cuerpo inerme. Parecía necesitado de prefigurar su propio cataclismo. Cuando un día se enfrentó, de bisturí a bisturí, con la necesidad de que le operasen una hernia, se le quedó sin fundamento aquel gesto, infaltable, de caminar sujetando con su mano derecha los entresijos, torero al que se le ha propasado el toro. Se enderezó, como si se le hubiese soltado un resorte. Perdió su quebradura de viudo vitalicio. Pudo ahí concentrarse en el otro gesto, el de llevar el dedo medio de la mano derecha a la ceja del mismo lado y repasarla lentamente, su mirada buscando las alturas, a las que parecía pedirles compasión por el desastre universal. El primer gesto correspondía a la aceptación de una molestia privada, de la que su buen gusto solo forzado daba signos, pidiendo perdón con una sonrisa casual. El otro gesto postulaba que, una vez más, tenía ante sí, o se lo estaba viendo venir con inmediatez de alud, el mal del mundo, la estupidez sin avenencia posible.

Todo con mucha discreción, siempre en busca del buen entendedor. Raras veces estaba dispuesto a empezar de cero: solo para introducirnos en el maravilloso desfile que él paseaba por su laberinto español, feliz, porque era su modo de que este siguiera vivo en él, animando para nosotros a la plana mayor del 98, o a sus compañeros de la generación de la República, como insistía en que se la llamara, porque lo del 27 derivaba de la fecha del célebre homenaje, que según él solo representaba «admirar, comprender a Góngora […] no […] ser gongorino» ni «gongorista», «tener entendimiento y gusto de persona humana». Prefería hablar de una «constelación», incluyendo así hasta a los que llamó «huéspedes nebulosos de lo indeciso».

Si Bergamín se veía de perfil, por su delgadez de puro hueso esencial, muchos lo veían así porque, escurridizo, se les escabullía de entre los dedos simplificadores. Sí, eso es cierto, Bergamín nunca fue fácil de detener en un punto claro y sin contradicciones, igual en eso a

sus «ideas liebres, las ideas que corren y, por consiguiente, las que nadie tiene». Vivas porque nadie las sujeta. Ideas-liebres o «pensamientos perdidos […] disecados como encendidas o apagadas mariposas». Contradictorio como que alguien siempre tan cercano a la muerte, fantasmal y póstumo, herido de veras por todas partes, tenga la vitalidad de esperar: «Hombre, no te desesperes, / que algún día llegará / en que seas el que eres».

Como las moscas, veía la realidad con ojos facetados. (No creo que la ciencia pueda mostrarnos «el mundo visto por una mosca», pero sí sabe de sus ojos constituidos por múltiples ocelos y con una alarmante visión simultánea). Bergamín organizaba a toda velocidad el registro del mundo.

Ese fue mi primer asombro, a poco de que llegara a Montevideo, en 1947, al conocerlo, como alumna de la novísima Facultad de Humanidades y Ciencias: verlo moverse entre desconocidos como si tuviese una idea precisa, una definición rotunda de cada uno. Por primera vez estaba ante un escritor que era también un *zoon politikón*. Siendo un maestro nato (más que puertas abría esclusas por las que llegaba una tumultuosa crecida de aguas), se vio rodeado de oyentes fieles. A sus clases, «dos veces por semana […] ante un público muy numeroso y distinguido», llegaban escritores mayores: Sara y Roberto Ibáñez, Francisco Espínola, Esther de Cáceres, Enrique Dieste, a menudo con su sobrino, el ingeniero Eladio Dieste. Aceptó confiar en lo poco que podíamos ofrecerle: afecto, atención, solidaridad, ingenuidad. Éramos todo lo antifranquistas que él requería. Él, todo lo sutil que necesitábamos para entrar en las complejidades de un tejido cultural inabarcable. «Solemos reunirnos por las tardes a tomar el té en estos deliciosos rincones, muy siglo XIX europeo. O a cenar después de las clases».

Su capacidad de seducción intelectual se probó incluso en un terreno mal abonado; León Felipe, en una breve visita, había tenido ocasión de advertirnos benévolamente del próximo arribo de Bergamín y de su peligrosidad. Y a poco de estar este entre nosotros llegó J. R. Jiménez como un ángel dispuesto al exterminio de todos sus discípulos, y el que estaba entre nosotros había sido el último en convertirse en réprobo. Quizás nos salvó de su terrible amenaza ser ilusos: el comunismo, que Bergamín decía abrazar hasta la muerte (donde lo esperaba la religión), estaba en el Uruguay de entonces reducido al campo político, que aún no formaba parte esencial del alma de los jóvenes que lo rodeábamos, algunos más próximos a un anarquismo lírico, en parte fruto de las lecturas de Barrett. Pero ni siquiera en ellos hizo mella la advertencia del «león de botica», como Octavio Paz llamó, no sin cariño, al claro advertidor. Y la religión de Bergamín, tan antieclesiástica, en un país que había separado a la

Iglesia del Estado sin necesidad de desgastes revolucionarios, no nos alarmaba. Hoy no dudo de la prudencia con que él jugó sus apasionados pases en un campo nuevo, dosificando sus obsesiones, cosa de no espantar. Dejaba esparcida a su alrededor, para que se hiciese el rápido hilván necesario, su separación inmediata del sector más rancio del catolicismo, esos «malos pastores de la iglesia católica» (por el aval que las jerarquías eclesiásticas dieron a Franco), que tanto persiguen a fray Luis de León como tapan «con aquella máscara divina la fuerza injusta de este mundo, su sangrienta violencia vengativa, su pasión cainita». Esto lo logró de manera muy suya, graciosa y artera, pescando la ocasión al vuelo, sin eludir los conflictos: precipitándolos.

Su primera aparición, en el paraninfo de la Univ. de la República, ante mucho público, fue organizada por la Asociación de Estudiantes Católicas. Por muchas razones, la presentadora debió haber sido la también católica Esther de Cáceres: tanto por su dignidad poética como por su amistad con los Dieste, los amigos del presentado, que tanto habían hecho por su venida al Uruguay. Pero lo presentó Sarah Bollo, poeta mística, según propia proclamación. Bergamín sintió el lazo y se zafó de él. Al agradecer las palabras introductorias, trastabilló en el apellido y la mística se transformó en *Sarabella*. El público se rio. Con ello contaba el cruel trastabillante, resuelto a no beneficiarse con el amparo de aquellas alas, haciendo el quite que le ahorraría una ablación más drástica. La lista de sus enemigos aumentó en una ungulada activista, que desde ese mismo instante bajó a un terreno de difamación que también nos alcanzaba a los discípulos. Bendito Dios.

A la vez, de manera simétrica, él precisaba ante nosotros sus diferencias respecto a ciertas figuras de la demagogia de izquierda, local o del exilio, no siempre exenta de cursilería. A Bergamín no le interesaban las exiguas intrigas próximas cuyos ojos advertidos veían prosperar. Nada le afectaba fuera del futuro de España, como lo imaginaba. A veces nos sorprendía verlo inquirir por alguien anodino. Sin embargo, al fin, llegábamos a ver claro su puesto no reemplazable en el mapa estratégico de *don Pepe*.

Se sentía rodeado de afecto. Hay cartas que testimonian que estaba «enteramente a gusto y sosegado», lo que en su caso era mucho decir. Vinieron sus hijos, Pepe, Teresa y Fernando, a vivir con él. Pero lo que debía contribuir a afincarlo, lo intranquilizó: los pensó encadenados a su destino, que no debía ser el de ellos. Entre otras carencias graves de su vida había una que los rioplatenses no consideran esencial y cuya falta también en la de Fernando le desespera: el toreo, que el Uruguay le niega, abolido por ley. Un día, estando con él en un café, llegó Fernando, que quizás no tenía aún quince años. Con la impaciencia de la edad quiso mostrarle a su padre, de inmediato, una crónica que

acababa de escribir sobre una corrida. ¿Dónde había ido a verla? Era imaginaria, claro. Por entonces, hijo y padre se parecían mucho en lo físico. Esta obsesión común por el toreo subrayaba el parecido, que para mí culminaba cierta caprichosa arbitrariedad. El hijo mayor, Pepe, que quería ser arquitecto como su tío, se negaba a pasar por los dos años de cursos preparatorios y partió a Venezuela, confiando en eludir ese requisito. Fernando suponía un ruedo (sin duda los recordaba de México) y movía en él imaginarias cuadrillas, toros y toreros con impulso irracional y poético: como don Pepe en *El arte de birlibirloque* o *La claridad del toreo*, construcciones líricas donde la palabra adquiere su peso más irreal, para expresar una metafísica y una estética a partir del arte del toreo, de cuyo lenguaje nacían muchas de sus metáforas. El toreo no era para él un simple juego; y su lenguaje le era esencial. Este afloró aun en momentos de real peligro, cuando estaba en juego su permanencia en España, a la que tanto le había costado volver. Como este regreso no había sido en son de paz, una conferencia: «El toreo, cuestión palpitante», le sirvió para hablar de cosas prohibidas, del destino de España, de cómo veía al español «dormirse en la suerte» y otros atrevimientos, a los que al día siguiente, desde el muy oficial *ABC*, le responde J. I. Luca de Tena con una violenta nota que preludia una llamada de la Dirección General de Seguridad. Un tiempo después, Bergamín salía a su segundo exilio. Esto lo comenta con su estilo taurino: «Me pasó como en sus principios toreros a Juan Belmonte, que, por haberme metido tanto en su terreno, el toro no pudo más que atropellarme sin herirme».

Algo relativo a su padre, que supe tarde, me hubiese permitido entender mejor muchas cosas. Bergamín bromeaba sobre sus orígenes bergamascos (en el origen su apellido era Bergamino); su abuelo, llegado de Venecia, se había casado con una malagueña. Antes que el cólera se los llevara a ambos, habían tenido dos hijos. El padre de José, Francisco Bergamín García, recogido por parientes maternos, fue pastorcito de cerdos de los cinco a los nueve años. A esa edad escapó de la sierra de Ronda y llegó a Málaga. Allí ayudó a los pescadores por comida. Un jurista conocido, Francisco de la Rada y Delgado, lo amparó y lo hizo estudiar. A los veinte años, ya penalista, defendía gratis a pescadores, bandoleros y contrabandistas. Después será catedrático, político y varias veces ministro. Yo confundía la liberalidad y poco sentido práctico del escritor con la inconsciencia de un señorito. Un hijo formado junto a tal padre difícilmente podía serlo.

Cada uno escoge su tradición, unos autores y no otros. Juan Ramón Jiménez, maestro siempre respetado por un discípulo que solo se apartó del hombre arbitrario, estableció una línea de vieja poesía siempre flamante. Difícil le hubiese sido a Bergamín no repetir

muchos de los nombres. (Otros, como el del propio Góngora o el de Gracián, aparecen parcelados por J. R. Jiménez como «literatura».) La línea que nos traza, y sobre la que vuelve con fidelidad, anticipa el propio arabesco bergamineano, que nuestra memoria guarda, legitimado por una coherencia sin trampas. Fabulemos que en un tiempo circular aquellos claros textos aceptan nacer de estos.

Bergamín, pájaro todo él matiz, no se viste de plumas ajenas: acarrea preciosos materiales para un nido que todos podemos aprovechar. Santillana, Garcilaso, fray Luis, Aldana, Góngora, santa Teresa, Lope, Calderón, Bécquer, Darío, Unamuno, Machado: Bergamín nos aseguraba una tradición inagotable. Agregaba, claro, Dante, Petrarca, Shakespeare, ¿Donne?, el romanticismo alemán, el francés, Mallarmé, nunca Valéry, Octavio Paz, cuya primera edición de *Libertad bajo palabra*, dedicada, me prestó con mucha recomendación. Malraux y Claude Aveline, sus fieles amigos, integraban nuestro mundo, disputándole espacio a los personajes de Galdós, Fortunata y Jacinta, Casandra, Torquemada. A Aurelia. A Melusina.

Bergamín veneraba a dos maestros, Velázquez en la pintura y Cervantes en poesía (como insistía, contra la corriente), de lo que él llamó «anfibologismo aparencial»: arte del desdoblamiento y multiplicación de imágenes que se reflejan en imágenes, de pensamientos que se desprenden de otros pensamientos, de un juego de citas relativamente limitado que genera variantes que serán, a su vez, nuevas citas de esa encadenada tradición española, como «un cantaor que varía la modulación, aparentemente fija, de un mismo canto». Arte que culmina, por un ahora que va pareciendo definitivo, en este Bergamín que nunca se creyó culminación de nada.

En otros territorios sagrados, su arbitrariedad irreverente pretendía que la música no era Mozart sino Rossini y Puccini. Si no podía menos que fracasar en su pretensión de persuadirme a admirar la zarzuela ante una versión desmedrada de *Luisa Fernanda*, los años en que yo descubriera las admirables versiones de Victoria de los Ángeles, no estando ya cerca Bergamín para darle la razón, me traían sus palabras como recién salidas de sus labios, acusándome de puritana para castigar mi rebeldía. ¿Pero cómo imaginar una opinión suya convencional? Era capaz de afirmar que cantar tan bien la zarzuela era un sacrilegio…

Ya tenía la costumbre, que su biógrafo Gonzalo Penalva comprueba en sus últimos años, de comprar sus libros favoritos, a veces en preciosas ediciones que luego regalaba, comprometiendo a sus beneficiarias, que solíamos ser sus alumnas, en la lectura. Perdida su biblioteca española, tesoro de primeras ediciones compradas o regalo de sus amigos autores, no se negaba al gusto de comprar pero sí

de apegarse a los libros.

Que una cita de Nietzsche amparase la aventura de *Cruz y Raya*, debió advertirme que Bergamín sobresaltaría todas mis seguridades: ¿debía ahora pensar que en «aquella pista de baile para azares divinos» que ofrecía Zaratustra danzaría el Dios cristiano? Como el Anticristo, Bergamín estaba «predestinado al laberinto». «Un sí, un no, una línea recta y un fin» debería haberse transformado en «un sí, un no, una lemniscata y un fin». Quien al final de su vida escribía: «Yo tenía un alma alegre / que se reía en mis huesos» ya estaba en el camino de la desesperanza, luego confirmada así: «Quizás haya todavía un porvenir para la risa», cuyo quizás más priva que concede. Poco, en el borde del siglo que vivió, podía hacerlo feliz. Pero me gusta imaginar que antes de morir registró la abolición de las rectas, más allá de las superficies en que se abastecen nuestras miradas. Mandelbrot, con su descubrimiento de los fractales, impuso en la profunda geometría del universo el arabesco, el juego de reiteraciones u homeomerías enlazadas por variantes infinitesimales que llevan a misteriosas, esenciales formas desde las cuales, en un momento impredecible, quizás todo recomienza.

Sé que este no es el perfil debido, sino una línea de puntos insuficiente; no concentra el desborde de una vida y una obra alterada por circunstancias exteriores, por la historia, por lo colectivo: lo más exterior al hombre íntimo. Este avanzó enmascarado y no por tenebrosidad. El exilio lo obligaba día a día a reconstruir su rostro, no ante compañeros de vida sino ante espectadores. Hay exilios que quitan pero agregan, que duelen pero agrandan; para Bergamín el suyo fue sobre todo resta, «pasaporte para el otro mundo», pérdida de sus raíces tradicionales, de las fuentes de un habla que seguía creándose a sus espaldas, del derecho al conocimiento y la admiración acumulada de los españoles. Sus regresos cumplieron la ley de todos los exilios: volvió al exilio interior, a la total desesperanza, «peregrino de una España que ya no está en mí». No creo razonable que resolviera morir en los países vascos. Pero su vida, siempre a contrapelo, el vacío oficial que lo envolvió, como ha señalado Fernando Savater, y su lealtad a la República lo justifican.

Letras Libres, 2001

JOSÉ BERGAMÍN EN MI MEMORIA

La muerte de José Bergantín me resucita —y ese movimiento contradictorio parece promovido por su espíritu barroquísimo y amante de los opuestos— los buenos años 50 montevideanos. En 1947, Bergamín llegó desde Venezuela a dar unas conferencias en Montevideo, en la que aún vivía y pintaba Joaquín Torres García y Felisberto Hernández y Onetti escribían su obra mejor, en la que Carlos Vaz Ferreira era decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias, en la que José Luis Romero daba sus cursos regulares en dicha institución y Borges venía a menudo a dar conferencias (la primera vez que lo vi fue, precisamente, en casa de Bergamín), en la que Fernando Pereda perseguía su poesía sin engaño, precisa y cautelosa. La ciudad no debió resultarle del todo inhóspita. Se fue y volvió con sus hijos, para vivir allí varios años en paz.

¿En paz? No era Bergamín hombre de paz, si por ello entendemos ser acomodaticio y guardarse sus verdades. Esto se vio ya antes de que llegara. León Felipe le había precedido en su paso por Montevideo con una rápida visita destinada a fumigar a curas y a franquistas, con violencia que se quería escandalosa, que resultaba teatral, destinada a alguna señora ingenua traspuesta entre un público que ya sabía a lo que iba. En privado, con su aire más verdadero de abuelo adventicio, advirtió a un grupo de jóvenes que nos acercamos a él escudados en una revista de nombre lucreciano, sobre el peligro que sobrevendría con Bergamín. Para su anarquismo anafórico representaba un doble horror al decirse «comunista hasta la muerte», con lo cual daba entrada, para la hora de su salida, al otro Gran Enemigo: Dios.

Pronto Bergamín llegó, vio y dividió. Católico de izquierda, empezó por eludir limpiamente a un sector de católicos preconciliares *avant la lettre*: invitado a dar una conferencia y presentado por Sarah Bollo, que se definía como poetisa mística. Bergamín agradeció dirigiéndose a Sarah *Bella*. El halago anagramático —muy infundado — cortó los lazos indeseables y ella se retiró a un solitario puesto de combate, desde donde le dirigió, en adelante, sus ineficaces venenos orales.

Bergamín, en ese tiempo, tampoco admitía ser cercado por otras

ortodoxias. Muy pronto hubo dos bandos: sus amigos y los demás. Para estos hubo epigramas privados que ellos, intuitivos, retribuyeron con ataques públicos. Juan Ramón Jiménez, Halley de una sola visita, llegó por unos días, convulsionando al Río de la Plata. Su cola también sacudía fuego antibergamín. No se limitó a las diatribas ideológicas. Con malicia fina y obsesiva, con sabiduría poliorcética aguzada en el ataque contra casi todos los miembros de su propia generación primero y luego contra la siguiente, atacó desde todos los ángulos. Bergamín, que se sabía de memoria los rencores juanramonianos, que había tratado de pasarlos por alto a la hora de preparar en México la antología de Séneca de poesía española, explicó con buen humor que estaba pagando por haber sido el último de su grupo en romper con J. R. J. Claro que en su momento también Bergamín había dicho lo suyo: «El poeta caracol… "Doña Mírame y no me toques" —"no la toques ya más"— "noli me tangere" de la babosería…».

Mientras miríadas de escolares desfilaban con sus túnicas blancas y sus corbatas azules por la *suite* del hotel ante el espectro de *Platero*, y Zenobia agradecía con caramelos, J. R. J. drástica drosera, agitaba sus pétalos encantadores y por lo bajo segregaba sustancias letales. Poéticamente no me cabían dudas. Creía y sigo creyendo que la España de este siglo no ha dado poeta mayor que Juan Ramón Jiménez y que su última lección poética sigue siendo inagotable. Pero la generosidad magistral de Bergamín me había ganado. Hubiera sido perfidia no intentar siquiera la inútil defensa. El tímido alegato me valió el absurdo de que J. R. J. me enviara desde Buenos Aires una carta más explícita y, además, la copia de una carta para Bergamín.

Aquellas sucesivas escaramuzas nos permitieron salir de nuestra subdesarrollada inocencia: la literatura no era el amable jardín que suponíamos sino el campo en que se seguía librando una batalla. Casi todos habíamos tomado partido contra el franquismo sin haber entendido que del lado republicano había, valga la exageración, casi tantas posiciones como españoles. Pero Bergamín —que en esa definición que escandalizaba a León Felipe, con juego muy suyo, anulaba dentro del segundo término limitante su contundente inicio —, no era en modo alguno, por ese entonces, un obseso ideológico que mira el mundo por el ojo de una cerradura cuya única llave posee. Más bien, sus sutiles exigencias nos encaminaban, a mil leguas de las literaturas *comprometidas*, a la lectura de Nerval y de Nodier, de Hoffmann y de Chamisso, de La Motte-Fouqué y de Mérimée, de Dante y de Leopardi. Hablé antes de su generosidad como maestro: llevaba su método de convencimiento —donde se lo permitía, dentro de las fronteras de la literatura— a regalar aquellos libros que quería que leyéramos. Si eran inconseguibles nos prestaba los suyos propios. Así

leí, por ejemplo, *Libertad bajo palabra*, de Octavio Paz, en el ejemplar que le estaba dedicado.

Un día, «tras tanto acá y allá yendo y viniendo», como decía su admirado Francisco de Aldana, Bergamín resolvió el grave problema que llevaba adentro y que no ocultaba a sus estudiantes, regresando a España. Tuvo que volver a salir, esta vez hacia París. Desde una audición permanente en la RTF molestaba al franquismo todo lo que podía. A la hora de la muerte de Ortega y Gasset —el «vampiro escolástico», según lo llamaba Neruda—, dentro de España, se esperaba el juicio de Bergamín. El gobierno español, todavía no mitridatizado, resolvió cortar por lo poco sano y, aprovechando los conflictos de Francia en Argelia, que la obligaban a contemporizar con sus vecinos, exigió el cierre de la audición. Malraux y los pintores amigos franceses del escritor español lo compensaron con elegancia organizando en su honor y auxilio un remate de obras. Pasado el tiempo, Bergamín podría instalarse definitivamente, hasta su muerte, en España, volver a seguir su travesía cerca de esa realidad de la que tanto se nutría su amor galdosiano, recuperar a su patria que era, a través de diversas máscaras, uno de sus grandes temas, seguir su milicia contra lo que se le oponía y quizás contra sí mismo; no en balde recoge la cita de san Agustín «mi uno son dos y yo estoy en los dos por entero».

Pero quiero limitarme a lo que significaron sus siete años montevideanos para alumnos o amigos: tuvimos la suerte de que llegara, diferente, a ofrecernos las máximas virtudes de un maestro, su respeto por la libertad ajena, su arte de aguzar las sensibilidades, su optimismo. En un país fundamentalmente laico y con arraigada herencia comteana, su pensamiento laberíntico y espiritualista fue un revulsivo saludable. En un país nuevo, que por virtud de un escaso nacionalismo jamás lo hizo sentirse extranjero, Bergamín, lector traspasado de la mejor poesía española y traspasador de opacidades, pudo retribuirnos con un espléndido don: la conciencia de que nos pertenecía no solo el pasado clásico español inmediato, sino también el derecho a la comunión con un vasto sistema que no tenía por qué limitarse a nuestra lengua, a nuestro tiempo, a un territorio y sus problemas restringidos.

De esta enseñanza suya que nos convenció de la necesidad de integrar lo mejor cultural, podríamos desprender la pregunta que al maestro podrían hacerle sus oyentes de estas tierras: ¿no pasó por ellas sin ver otra cosa que la obsesiva imagen de su España? En uno de sus escritos tempranos, retomado en una antología reciente, *Al fin y al cabo*, en el que intuición y humor se unen de manera inolvidable, «Ideas liebres» («Ideas liebres son las ideas que corren y, por consiguiente, las que nadie tiene») decía: «La propiedad intelectual no

es un dominio, es una cualidad: cualidad de pensar que no es otra cosa que sentir: que sentir que se siente: ver, oír y entender, en definitiva». ¿Sintió, en definitiva, y entendió Bergamín lo mucho que vio y oyó en su accidentado auxilio? ¿Este retórico silencio barroco en que ha querido morir, vuelto de espaldas a buena parte de España, no significa que por mucho sentir no entendió la historia última española que espeja el desvío de una trágica parte de la historia reciente latinoamericana?

Revista de la Universidad de México, 1983

JUAN RULFO

FUE, HASTA EL martes 7, el mayor novelista vivo de nuestra lengua. Era un hombre de sesenta y ocho años que representaba más, frágil, pálido, cáustico. En 1953 publicó los quince cuentos impecables de *El llano en llamas* (a los que se agregaría uno en la edición de 1970, y se quitaría otro). Cuando dos años después se conoció *Pedro Páramo* (cuya primera edición en Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica), nació Juan Rulfo para la literatura, ocupando un puesto que treinta años han vuelto irrefutable: él no necesitó agregar nada a esa obra breve que la lectura de varias generaciones, sin embargo, no agota.

Su rara perfección no le ahorró que algunos la consideraran exigua. Tal ha sido el empecinado juicio del poeta Artur Lundkvist —traductor de muchos grandes de lengua española y miembro de la Academia Sueca—, que siempre se opuso a considerarlo merecedor del premio Nobel, para el cual, al parecer, se requeriría despacho literario a granel. (Pero como el autor de *Agadir* es también el recalcitrante opositor a la nobelación de Borges todo entra en la normal anormalidad). De todos modos, Juan Rulfo se mantuvo en sus trece (o en sus dieciséis, si se prefiere); aunque el mundo se resistiera a aceptar su silencio él solía burlarse anunciando, bajo la presión periodística, la mítica novela en cuya existencia todos parecían necesitados de creer. El nombre cambiaba; alguna vez se llamó *La cordillera*.

Una pasión poco sabida de Juan Rulfo, además de la fotografía, el cine, dio lugar a un guion: *El gallo de oro* (del que hay edición uruguaya en Banda Oriental, 1981). La edición mexicana, Era, 1980, agrega «el argumento que improvisó Juan Rulfo para *El despojo*, y dos comentarios por él escritos para *La fórmula secreta*: uno se lee en la banda sonora del filme y le sirve de eje conceptual (si bien el literato lo redactó *a posteriori*, entusiasmado por esas imágenes de Gámez tan afines a su sensibilidad), el otro quería orientar la recepción pública del filme», según advierte el crítico de cine mexicano Jorge Ayala Blanco, que presenta y anota *El gallo de oro*. Curiosamente, el texto de Rulfo fue dicho en la banda sonora por el gran poeta mexicano Jaime Sabines, un maestro en la lectura de sus propios poemas, y al ser

recogido, Carlos Monsiváis sugirió que la composición tipográfica respetara el ritmo impuesto por este, lo que podría hacer aparecer a Rulfo como dejándose tentar, allá por 1965, por lo que en alguna ocasión dio a entender que consideraba una expresión artística para perezosos.

Inmediatamente antes de Rulfo existió ese macizo conjunto llamado la novela de la Revolución mexicana, que, dejando atrás la Colonia y la Reforma, responde a un propósito fundacional —como el muralismo mexicano, en lo pictórico—: el de afirmar la Revolución como la gran cúpula del México moderno. Si es absurdo explicar una obra de arte por sus antecedentes inmediatos también lo es establecer como punto de partida la tabula rasa. Solo que la perfección y el espíritu afín —aunque complementario— de esos relatos no condice con propósitos programáticos. En un reportaje que Joseph Sommers le hiciera a Rulfo en 1973, este dice algo que explica de modo más legítimo, me parece, toda su obra:

> *Yo tuve una infancia muy dura, muy difícil. Una familia que se desintegró muy fácilmente en un lugar que fue totalmente destruido. Desde mi padre y mi madre, inclusive todos los hermanos de mi padre fueron asesinados […] Nunca encontré […] la lógica de todo eso.*

Su Jalisco natal dio también origen a la revolución cristera, no menos cruenta que la otra.

Pero, así como García Márquez insiste en que todo su mundo mítico proviene de las historias de su madre, dignas de la fantástica imaginación que circula por la Sierpe en la región de la Costa Atlántica, Juan Rulfo dijo que «los personajes conocidos no me dan la realidad que necesito y que me dan los personajes imaginados». Quizás la realidad del paisaje de tierra caliente —ese paisaje del que, para Paz, solo Rulfo de entre los novelistas mexicanos ha dado una imagen y no una descripción— alcanza para hacer brotar en su realidad temporal y espacial esa galería no sé si de personajes o de sombras similares. Porque si bien cambian las circunstancias —sus matices, dentro de un margen no inagotable— esos hombres y mujeres están muy próximos por sus rasgos esenciales y por su misterio compartido. Todo lo que ha escrito sucede en un limitado —ilimitado pero idéntico— paisaje, entre lo árido quemado por el sol, lo pobre, y los lugares del río, bordeados de sabinos que cruzan volando las muy mexicanas chachalacas, los lugares del campesino privilegiado. Y entre un sitio y otro, un camino en pendiente por donde los hombres se persiguen infatigables: el que ha matado y debe esa muerte y el que lo acecha para cobrársela, los cristeros que escapan y las partidas de

soldados que los diezman, los que huyen de los pueblos muertos y los que sin saber su destino van hacia ellos.

Los personajes de Rulfo beben cerveza o toman mezcal (aunque en muchos casos tienen simplemente hambre) y desconocen el peyotl, esa tuna sagrada que produce inasibles alucinaciones, pero muchos son arrastrados por vientos alucinados, sueñan en la modorra de la siesta o del hambre o extraviados por la fiebre, y a menudo el *topos* se construye, siempre con los mismos elementos, como fruto de un sueño llevado y traído por el viento como en San Juan Luvina. El hombre y la naturaleza forman una misma materia entramada y hay una permanente comunicación entre la realidad y el plano mítico: «los grillos hacen ruido siempre, sin pararse ni a respirar, para que no se oigan los gritos de las ánimas que están penando en el purgatorio». La aparente inocencia esconde tristezas ambiguas y relaciones primitivas, como las que nos descubre el monólogo de «Macario», el muchacho tonto, mientras espera a la orilla del charco donde caza ranas (o sapos) para comer, obsesionado por la comida y por la leche de Felipa que «se las ajuareaba para que yo pudiera chupar de aquella leche dulce y caliente […]». O las que se van revelando una tras otra en «Anacleto Morones», el último cuento de *El llano en llamas*, el único humorístico, con las historias pícaramente develadas de las viejas de la Congregación de Amula. Esas relaciones primitivas registran muchas de las posibles entre los hombres o entre el hombre y la naturaleza, pero reducidas a una agreste ferocidad, a un eje, en el caso del amor, meramente instintivo, desprovisto de ternura, con alguna excepción como en «Paso del Norte» (excluido en la última edición). Rulfo no está ofreciendo materiales antropológicos, pero siempre una profundidad inusitada sostiene un primer espesor *informativo*: lo terrible de la pérdida de una vaca en una inundación, en «Es que somos muy pobres», viene de que esa vaca es toda la riqueza que el padre ha podido reservar para su hija menor, «con el fin de que ella tuviera un capitalito y no se fuera a ir de piruja como lo hicieron mis otras dos hermanas las más grandes». Esa realidad que se deja adivinar no arranca palabras de furia, de queja o de despecho. Es un habla popular llena de gracia, pero no chistosa, cuya vivacidad proviene del acervo callado de experiencia que rezuma y que coexiste con cierta ingenuidad y con mucho estoicismo. Puede decir: «la vida que yo tenía estaba ya muy desperdiciada y no aguantaba más estirones. O seguir soportando las calamidades del tiempo todos los años y las calamidades de los Torricos todo el tiempo».

De los cuentos de *El llano en llamas* se pasa a *Pedro Páramo* por las vías de un paisaje, personajes y lenguaje similares, la misma esencialidad y objetividad narrativas, las mismas estructuras circulares y el recurso, que hace evidente la modernidad de Rulfo respecto a los

novelistas de la Revolución, de los monólogos interiores, los tiempos entrecruzados, la pluralidad de perspectivas, la sutil explicitación de quién es cada hablante. Solo que todo está extremado, perfeccionado, elaboradísimo. La complejidad de *Pedro Páramo* no disimula ninguna distracción. Los murmullos, las voces guían a Juan Preciado desde que llega al pueblo de Comala en busca de Pedro Páramo, su padre, sin saber que es el cacique del lugar, entretejiendo una red cuyos hilos se cortan en los puntos exactos. Con la aparición de un personaje y otro y otro, solos o en parejas, la vida, la vida muerta del pueblo, se va revelando según una estructura musical contrapuntística. (No en balde era Rulfo devotísimo de la música). No cabe señalar en esta nota desdichadamente ocasional la riqueza de los muchos elementos con que el autor integra este coral: las historias que se entrecruzan, el distinto registro de las voces, los elementos míticos, los simbólicos, el diverso origen de imágenes abundantes y siempre oportunas. La variedad de estos recursos ha alimentado muchos estudios. Apenas querría señalar ahora, como abarcadora de otros, la conciencia topográfica que se impone desde la llegada de Juan Preciado a Comala y su diálogo con el arriero. Comala surge en dos planos: «la vista muy hermosa de una llanura verde» (recuerdo trasmitido por la madre) y «las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba» (la realidad a la que llega Juan). Según Dante, su *Comedia* se ocupa del estado de las almas después de la muerte y alegóricamente de los castigos del hombre por sus pecados. Para ello fue necesaria una invención topológica. En el caso de *Pedro Páramo*, que como aclaró Rulfo no tiene por tema un personaje sino un pueblo, dicha invención también existe, aunque no tenga el nítido plan circular dantesco. El pueblo está cohesionado por el pecado en que está inmerso. En él, como en todo origen mítico, hay una pareja incestuosa central que ha estado allí *sempiternamente*, hermanos que se han unido porque «de algún modo había que poblar el pueblo», y que Juan Preciado encuentra desnudos, en desnudez elemental, en una casa, cuyo techo, roto, sugiere, pese a todo, la proximidad del cielo. Ambos aparecen, aproximadamente, en el centro del relato, y antes de la presentación de Susana San Juan, para la que también se sugiere otra relación incestuosa con su padre (y otra relación amorosa interrumpida, antes de la final y fracasada conquista por Pedro Páramo). Las casas en que Juan Preciado va entrando antes de su muerte y las que siguen siendo presentadas cuando el foco de interés se centra en Pedro Páramo, son otros tantos círculos, no concéntricos, anatematizados por los pecados que el cura, él mismo pecador no absuelto, no perdona. El ámbito del pueblo está dibujado por un límite de «Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas». Los murmullos que matan a Juan Preciado. «El oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras».

Pero hay una franja de color, de aire, de árboles y hojas, donde se han movido Juan y su madre Dolores Preciado. Es la zona de los recuerdos, como en la zona de los recuerdos de Susana San Juan aparece incluso la orilla del mar. Como es limpia la zona de los recuerdos infantiles de Pedro Páramo, dominados por la presencia de la madre y la abuela y por el amor puro inicial por Susana. El Pedro Páramo adulto la recordará «teñida de rojo por el sol de la tarde» cuando Susana abandone joven, el pueblo. Hay pues un plano infernal y uno paradisíaco, como también un limbo ambulatorio.

Si en la *Divina Comedia* todo puede suceder en el sueño, Rulfo maneja sutiles artificios para que en los primeros pasos por Comala no nos demos cuenta de haber entrado en un mundo de muertos. Hamsun, una confesada admiración de Rulfo, sabía envolver a sus magistrales personajes en ambigüedades psicológicas. Rulfo fue más allá, llevando la ambigüedad a la frontera entre lo vivo y lo muerto, en una aventura literaria que no carece de antecedentes: *Lo que pasó en el puente de Owl Creek*, de Bierce, *El barón Bagge*, de Lernet-Holenia y más cerca nuestro, *La amortajadade* María Luisa Bombal y *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, pero que él llevó a una ejemplar culminación.

Jaque, 1986

JOSÉ SANTOS GONZÁLEZ VERA O EL HUMOR SERENÍSIMO

LA REMODELACIÓN DE los sistemas tradicionales de la narrativa enfrenta al lector común con una lectura laboriosa. Entra al relato como a un laberinto inextricable en el que se siente perdido a los pocos pasos. Pero el que aprende a seguir la vertiginosa secuencia experimental, esta suerte de apasionante carrera de obstáculos, ¿debe perder el distinto placer que ofrece un paseo calmo y no competitivo? Después de los sobresaltos quechuas que le ofrece Arguedas, atendido el laborioso nomenclátor barroco de Carpentier, el festín hiperbólico de Lezama Lima, el lenguaje químicamente extractado de Guimarães Rosa, el rompecabezas que Cabrera Infante arma con espléndido ingenio verbal, el diálogo sincrónico de Vargas Llosa, la infinita combinatoria del penúltimo Cortázar, todas las variadísimas vallas que le van siendo propuestas por la nueva novela americana, un lector tan exigido puede desconcertarse por la apacible recepción de este escritor que no es un contrincante, que cuenta sin abusos de ninguna especie.

Mayor que los escritores antes mencionados, no se benefició con la ola de publicidad que los envuelve a todos y en la que se unen la virulencia propagandística y las innegables virtudes literarias. González Vera tampoco condescendió a esos requerimientos que satisfacen por igual al público y al promovido. Apenas si viajó oscuramente por los pueblos de Chile por razones de trabajo, o de falta de él, y se mantuvo fiel a la vida austera que fue el inevitable marco de sus primeros años. Por eso, y por el estilo poco espectacular de su obra, es el menos conocido de los grandes escritores de Chile, fuera de fronteras.

A partir de la lectura de un breve cuento que me lo había revelado, la buena voluntad de Hernán Durán y Luisa de la Fuente, amigos chilenos, me fue regalando sus libros. Avancé por ellos hasta lograr esa satisfacción épica que siente todo entusiasta de un autor cuando logra ir conquistando palmo a palmo un terreno antes inalcanzable. G. V. ofrecía esa satisfacción sin demasiado trabajo porque fue escritor de obra muy exigua. De ahí el escándalo con que en 1950 los defraudados acogieron el otorgamiento del premio Nacional de

Literatura a este autor de solo dos libros, *Vidas mínimas* y *Alhué*, por un jurado sorpresivamente sagaz. La reacción causada por el premio fue registrada cáusticamente por Alone, crítico de diente a veces incisivo, pero temprano admirador suyo:

> *A la puerta del tribunal había una pecha y una grita sin decoro. Algunos escritores descendieron hasta elogiarse a sí mismos, como cualquier político. Otros recogieron firmas para lanzar manifiestos pidiendo el Premio. Por debajo hervían comentarios, se entremezclaban intrigas, iban y venían anzuelos, influencias, empujones. En verdad, la dignidad literaria no salía realzada.*
>
> *Entre los incontables nombres que sonaron, nadie pronunció el de González Vera. ¡Ojalá se recogiera la lección!… hay muchos puntos de vista; pero desde el mío personal, para mi gusto, íntimamente, el escritor chileno que, en menor número de páginas y aún de líneas, me producía mayor cantidad de placer, era González Vera.*
>
> *Seguramente van a decir que ha escrito poco. Es cierto; ha tenido esa discreción. Otra nota a favor del jurado. Obligará a González Vera a escribir más o por lo menos, a reunir en un volumen sus artículos, ensayos y biografías dispersos. El escritor, que como todo buen escritor, no es rico ni se cree un portento, se ha medido mucho y no hostiga a los editores ni al público.*

A partir de ese momento el premiado tuvo menos excusas para su parvedad; ya era conocido y le reclamaban obra, y el premio le dio una provisoria soltura económica, que suele ayudar. Sin embargo no exageró. Publicó al año siguiente *Cuando era muchacho*, reeditó luego algunos artículos publicados por *Babel*, revista que dirigía su entrañable amigo Enrique Espinoza, en *Eutrapelia, honesta recreación*, y en 1961, *La copia y otros originales*. A su muerte, en 1970, su obra estaba constituida por esos cinco libros.

Cuando empezó a escribir, el campo literario chileno estaba dominado por el naturalismo y el costumbrismo. Como el hombre tiende a simplificar para entender, se ha hablado de costumbrismo humorista para explicar lo suyo. Sin embargo, creo que lo separa abismalmente de esos su desdén por el mero pintoresquismo, la falta de afán pictórico o escenográfico, es decir, su desinterés por crear ambientes. Algún crítico distraído lo afilió al criollismo, también, prescindiendo de su total carencia de propósitos folklóricos, fondos típicos, truculencia y palabras coloristas. Gabriela Mistral, en uno de sus admirables *Recados*, celebra «su repulsa del sentimentalismo

barato y el rigor de su prosa… su repugnancia del lugar común y del sentimentalismo sacarino».

Fue un narrador nítido. Experiencias humildes pero variadísimas le pusieron en las manos un material que fue empleando en libros marcados por un tono personal, directo; en el primero, *Vidas mínimas*, aparecen los seres que conviven en un conventillo, junto al autor; el segundo, *Alhué*, eterniza los personajes de un pueblo, creado con los recuerdos sinópticos de los muchos que recorrió en su niñez y adolescencia. *Cuando era muchacho* muestra también sus propias transformaciones en una recorrida por incongruentes oficios emprendidos por indefinición vocacional, urgente necesidad de sobrevivencia y azares surtidos. Lo vemos, en una picaresca sin crueldad, lustrabotas, feriante de libros viejos, aprendiz de peluquero, de zapatero, de pintor, de sastre, de rematador, de anticuario, guarda de tranvía, enfermero en una clínica, corrector de pruebas en la imprenta de una penitenciaría, largo recorrido que concluye en el periodismo y las oficinas universitarias y que contrasta con el modo de vida sedentario de la mayoría de los escritores latinoamericanos; aunque hay que reconocer que tiene ejemplos parecidos en otros escritores chilenos de distintas épocas, de Pérez Rosales a Manuel Rojas.

Su estilo se adecúa a su materia narrativa. Es preciosamente limpio, jamás ornamental o innecesario, eficacísimo para transmitir un leve humor, a veces tierno, por lo común irónico; lo fue recortando, puliendo, desangrando, hasta convertirlo en algo inconfundible. Es difícil caracterizarlo en poco espacio, como es difícil una definición general, precisa y constante de lo que es estilo. González Vera dio una al pasar, sin pretender quizás que se le aceptara como científica:

> *Se lo siente cuando el autor narra, opina y afirma de manera genuina, tal como sucede en una reunión con el lenguaje hablado, en que ninguno, por opacas que sean su persona y su voz es confundido, porque el gesto, el acento, la figura y hasta su fama lo singularizan: pero este conjunto de palabras, ademanes y actitud, al describirse, si el autor no encuentra los símbolos verbales apropiados, deja fuera el espíritu que los animara.*

Si los ambientes que registró fueron humildes, también las formas con las cuales los abordó: no escribió novelas, y, salvo pocas excepciones, tampoco cuentos. Casi toda su obra pertenece al género memorias: dado que las memorias reclaman la presencia de un narrador más o menos imbricado subjetivamente en el relato, casi todo lo que escribió lo tiene como testigo deponente. Es decir que la suya es una literatura autobiográfica, con las limitaciones que vienen

de su pudor y de su rechazo permanente a promover su ego.

Su lenguaje, sin aparatosidad, y su sintaxis se acomodan en forma admirable al tono menor del relato, sin que esto equivalga a pobreza de recursos o produzca monotonía. Su estilo —y esta extravagancia no condice con la modestia de G. V.— ha sido estudiado por una sueca, Ester Ljungstedt, que ha enriquecido acercamientos más impresionistas de críticos chilenos. Rasgos nada casuales dibujan una intención firme, desde el comienzo de su labor literaria. La primera pista la recibe el lector con la inusual advertencia que precisa que su segunda, tercera y aun quinta edición son «corregidas y disminuidas». Lenguaje asediado para eliminar lo superfluo, lo reiterativo, buscando sugerir más que decir. Aquella apacible recepción de que hablábamos al principio empieza a esclarecerse al llegar a este punto: el lector nota que no solo no se le ponen vallas sino que se espera su complicidad como campo de cultivo de algunos gérmenes. El placer nos viene de la concisión discreta que confía mucho en la receptividad del lector, de la breve levadura de humor que aligera ese originariamente sórdido mundo de la pobreza luchadora, de los seres que no por singulares y llenos de humanidad son menos humildes y carentes de las venturosas holguras de los privilegiados. Su discreción se hace más ponderable aun cuando se enfoca a sí mismo: no nos abruma jamás con esa imagen de autor que necesariamente soportan las memorias. No cabe decir que se excluya, dado que está refractando el mundo a través de sus ojos, pero cuando él pasa por el objetivo no se adorna ni se encumbra. No es el héroe de las peleas, es el aprendiz más bien inepto de oficios heteróclitos, el prosélito inocente de anarquistas entusiastas y a veces analfabetos, el tercero distraído y posiblemente inoportuno junto a una pareja impaciente.

Tantos pasos por rincones poco celebrados de la vida no le prestan altanería a González Vera. Se ve a sí mismo con la misma sonriente distancia con que mira a los demás. Han señalado alguna vez que su tolerancia para con los defectos de sus congéneres nace del escepticismo, quizás olvidando que buena parte de sus relatos y memorias delatan la búsqueda pertinaz de la singularidad valiosa. «Como los profetas de la Biblia, usa de continuo el lenguaje de la bendición y no lo abandona cuando alguien le merece íntimo anatema», dice el editor de *Babel*.

El humor puede ser un sentido último, o puede ser una actitud. En González Vera es factor esencial de su relación con el mundo, de su inconfundible manera de organizar el lenguaje. Humor, acidez crítica o amorosa aceptación, no siempre el sentido más acendrado de su pensamiento está expresado en todos sus términos, a veces apenas está esbozado, flota como un espectro que no todos perciben detrás de fórmulas más o menos vagas o abiertas. Es la comprensión, la

participación creadora del lector la que completa su sentido.

El humorismo necesita vitalmente que el lector se ubique en el mismo plano que el creador. Cuanto más sutil el humor, menos superficie de contacto ofrece. Pero cuando, pese a ser así, logran encontrarse autor y lector en el punto preciso, lo hacen con más inolvidable acuerdo, con el júbilo que acompaña todo acto de creación. Como en la poesía, la aceptación en todos sus términos por parte del lector de las proposiciones que se le hacen implica un acto recreativo. Un escritor como González Vera, aquejado por la irreprochable obsesión de no escribir más de lo necesario, encuentra, en el humor que tanto debe a la concisión, un desafío. Lo recoge incluso en temas que se lo dificultan: «A veces me espanta recordar la infinidad de jóvenes que conocí y que fueron muriendo entre los quince y los veinticinco años. Un chileno pobre que llega a la madurez, debería ser pensionado». Puede condensarlo en una fórmula brevísima dentro de la cual resuena sin embargo un denso y firme sostén ideológico: «Alhué, debo reconocerlo, era un pueblo con individualidad. Pocas moscas, un solo fraile y ningún carabinero». En este ejemplo como en el de los sucesivos *edición revisada y disminuida*, el humor tiene una formulación infinitamente más breve que el pensamiento que lo sostiene; lo que sobrenada es una parte mínima de la masa experimental que no comparece, pero sin la cual no se hubiera formulado. Ese término «disminuida», opuesto al habitual «aumentada» no solo hace sonreír por lo sorpresivo, sino que nos remite inmediatamente a toda una concepción estética, avalada por cada uno de los libros.

Ese prisma de leve humor y de concisión vuelve ejemplares sus retratos: convierte a un ser en personaje literario con pocos trazos, sin especular anodinamente. Véase este retrato que hace de Espinoza:

> *Odia lo ampuloso. Cierta timidez, y el no poder reírse a tiempo, le impiden entrar en fácil relación con desconocidos; por la vía de la presentación suele verse, ante algún mozalbete verboso. Espinoza se abstrae y padece; deja de mirarle y sus anteojos enfocan cualquier punto cercano por dónde escabullirse, pero no lo hace porque tampoco puede prescindir de cierta cortesía. Entonces, acaso sin quererlo, inconscientemente, expele frío, fenómeno sensible para cuantos le conocen. El hablador siente que el aliento se le hiela; tose, no comprende qué le sucede. Se retira. Nunca más volverán a encontrarse.*

En González Vera, bajo la máscara del realismo, el mundo existe pura y exclusivamente en el lenguaje. Alhué no existió en el espacio. Su imagen, que expresa esa verdad con la que el realismo se satisface,

es, sin embargo, un producto de laboratorio mental, una síntesis elaborada a partir de varios escenarios, no solo del Talagante de su infancia. Se documenta para escribir Alhué, aseguró Picón Salas. Pero la existencia del pueblo se produce en el papel, donde cobran realidad los personajes y sus acciones.

Dice nuestro autor a propósito de su amigo Manuel Rojas:

> *A veces se abre cierto libro y cuesta creer en lo que se lee. El lector conoce a quien lo escribió y se dice: «Es persona cumplida, nunca mintió. Lo que afirma debe ser así». Prosigue la lectura con dificultad, y de instante en instante hay que reacreditar al autor, porque su tono y contenido saben a mentira. ¿A qué se debe tal desencuentro entre la verdad real y la ficticia? Tal vez a que la realidad literaria llega a serlo mediante símbolos que, si bien interpretan la verdadera, se alejan de ésta, y difieren, como el fruto y su esencia.*

González Vera no intentó, como narradores de promociones más recientes, hacer explotar el límite que la realidad representa para la escritura. Pero fue consciente de su función: alejarse de una realidad que va a deshacerse para crear, distante y parecida, otra, atenta a su código específico.

* * *

Hace ya muchos años se me ocurrió preguntar en las oficinas de la Universidad, en Santiago de Chile, si alguien sabía la manera de dar con González Vera. Muy naturalmente me preguntaron si no estaba en su oficina. Allí mismo, en otro piso, en medio de algún corredor mortecino, estaba uno de los grandes escritores chilenos, alguien a quien sin conocerlo, quería. Me sentó afablemente entre ese moho neblinoso de los viejos escritorios y me invitó con su célebre taza de té (tan célebre como las bolitas de anís que abundaban en sus bolsillos y que ofrecía a sus prójimos como si diera migas a pájaros). Comenzó a contarme historias. Lo escuchaba con mucho gusto y cuando concluía comprobaba: «Eso lo cuenta en *Alhué*» o «Eso está en *Cuando era muchacho*». Primero mostró cierta sorpresa, luego verdadero asombro. ¿Realmente lo conocían fuera de su tierra? ¿Alguien buscaba sus libros con constancia y los recordaba con fidelidad? Creo que estaba muy halagado. Como le ocurre a todo hombre realmente modesto consideraba su prestigio como resultante de una suma de azares que interrumpían una oscuridad normal y extensa. Incluso, como estaba casado con mujer políticamente activa, corregidora, María Marchant —¿qué habrá sido de ella?— gustaba coquetear, como comprobaría yo

más adelante, con las funciones domésticas que tenía que cumplir —un renglón más en su larga lista de oficios, un rasgo más de su humildad verdadera—.

Aquel día, inocentemente, cometí un verdadero exceso al celebrar, además, una botella rechoncha pero de cuello muy estrecho llena de piedritas de colores diversos estratificadas de acuerdo a un plan. Luego supe que la fabricación de esas botellas, emparentadas con otras, llenas de arenas de colores, de factura popular, que asombran en el Museo Folklórico del Cerro Santa Lucía, eran la reciente afición del escritor. Rastreaba las casas de amigos simpatizantes del whisky en busca de recipientes viudos que llenaba en cuatro horas de trabajo. La elección de las piedritas, facilitadora de lumbagos, le llevaba otras largas horas de caminatas y viajes especiales a Isla Negra, aunque al saberse su manía los amigos disponían de una económica manera de obsequiarlo. Se quejó de la escasez de tonos rojizos; tiempo después, unos pocos días que pasé en Salto estuvieron marcados por el deseo de seleccionar las más pulidas y traslúcidas cornalinas que cubren la orilla del río Uruguay, pero nunca llegaron a manos de González Vera por no encontrar viajero dispuesto a llevar un bulto tan ocioso.

La botella me fue generosamente regalada. Me ha servido para hacer proselitismo ante todo el que repara en ella. Mirándola recuerdo más a menudo la lección de humildad, de rigor y gracia a la vez, que nos dejó dictada el chileno José Santos González Vera.

Revista Sin Nombre, 1974

EL OFICIO DE PERDER, NO MUERAS SIN LABERINTO Y *PAPELES SIN ÁNGEL*, DE LORENZO GARCÍA VEGA

Si no me equivoco, estos son los tres últimos libros de Lorenzo García Vega que han venido a añadirse a su vasta bibliografía.

El oficio de perder, la peculiar autobiografía de este gran escritor cubano, comienza con un prólogo del autor, que debo transcribir:

> *A veces estoy tan solo, en una Playa Albina donde vivo, que casi es como si, en algunas ocasiones, perdiera el sentido de la realidad. Me acuesto, inevitablemente tengo que acostarme, después de regresar del supermercado donde trabajo. En una Playa Albina hay sol con 90 grados, o un sol con 92 grados, o hasta un sol con mil grados, ¡lo mismo da!; lo cierto es que uno regresa del trabajo de bag boy, se quita el delantal de bag boy, y durante un tiempo, bajo palio de aire acondicionado, tiene que ir tratando de que el cuerpo vaya licuando, o perdiendo, todo ese sol que en un parqueo, y conduciendo un carrito, uno ha estado acumulando dentro de sí. Uno está solo, en la Playa Albina donde vive. A veces es como si perdiera el sentido de la realidad. No hay duda. Como si se perdiera el sentido de la realidad.*

Nadie podría decir mejor lo que se debe para no perderse en todas las vías que entran y salen de este libro extravagante, gentil, lúcido y, por lo mismo, terrible. Me muevo en una latitud semejante a la que rige esa Playa Albina, sin duda al rojo blanco, y sufro si abandono ese «palio de aire acondicionado» para lanzarme, de pronto, al blancor de los cien grados, pero escapando del fuego por los medios posibles y sin guiar un carrito de supermercado, y entiendo cuánta fuerza desesperada se requirió para ir más allá del propio rescate y hacer un libro como este, que repasa una vida, la historia padecida, «la manifestación horrible de un país donde, al no tener el más mínimo proyecto heroico al que agarrarnos, lo más decente que pudimos hacer fue enfermarnos, el largo exilio y el ruido», los ruidos —que quizás no sean el mal menor— que siento resonar por los rincones de estas

páginas eficaces.

Al fin, hace unos pocos años, el escritor cubano —cuyos títulos en Derecho y Filosofía y Letras solo le habían valido para auxiliar a los compradores de un Publix de Miami— logró el derecho de jubilarse y el lujo de quedarse en su casa y escribir. Y a la verdad, ha escrito más de lo que otros en vidas más apacibles.

Construyendo sin duda el laberinto, palabra clave, que al fin trepó hasta uno de los títulos de Lorenzo. Parece corresponder a un vasto territorio que, subterráneo, abarca desde la Llanura de Colón, Jagüey Grande o el Central Australia de Cuba hasta ese infinito escombral de Playa Albina, como ha bautizado a ese territorio suyo del exilio, sin que me quepa duda de que este extraño embrollo terráqueo dispone de periscopios que dan sobre todos los lugares que su administrador ha vivido o soñado o fabulado en algún momento de su paso azaroso por el mundo. (Y cuidado con esos Centrales azucareros, sin los cuales las letras cubanas no serían lo mismo).

No ha de haber otro laberinto capaz de reducirse y guardarse en una de esas cajitas —también determinantes en el mundo artefacto de nuestro Lorenzo—. Me gustan los laberintos, ese *topos* griego, que se hizo renacentista y empezó a andar por Europa, y llevó a muchos nobles ingleses ganados por su manía a gastar fortunas en rodearse de un diseño a base de altos setos entre los cuales soñar y perderse (o perderse para no soñar sus amores). Y acepto que pueda renacer noblemente entre los soles sistemáticos de esa Playa Albina. Pero el laberinto, al fin y al cabo, tiene una estructura fija. Y creo que a las facturas casi inasibles de García Vega les va más la comparación con las estructuras disipativas, esas con las que dejamos de pertenecer a un universo einsteiniano para pasar al complementado y en parte contradicho por Ilya Prigogine; pero como ellas pueden entrar unas dentro de otras, volvemos a la irremplazable idea de la cajita, el orden que organiza el caos en el que tan bien sabe moverse García Vega, ya se trate de su enhebrar memorias de aquí y allá en *El oficio de perder* o de esos textos singulares de *Vilis* (1998) o de *Caminandito hasta estar sentado* (1999), sus *Poemas* (1998-2000), donde logra la magia de que entendamos todo y sepamos más de una vida angustiosa y trabajada, siguiéndolo por la cuerda floja desde donde mueve sus objetos de sombra y entremezcla las realidades, las ilusiones y los sueños, las infinitas lecturas, los afectos, los trabajos de la conciencia y del inconsciente, los juegos del espiritismo y del ocultismo.

Él y su mayor admirable, Enrique Labrador Ruiz, tienen la llave de la maestría en la articulación de lo inasequible y claro, de lo sostenido en el parpadeo de ser favorecidos con el ir entendiendo.

Y vuelvo sobre Prigogine en busca de su apoyo cuando privilegia, sobre el espacio, la línea temporal. Porque los espacios que ha

recorrido la vida de García Vega van quedando deshilvanados, confundidos y como inseguros en su responsabilidad de sostener tanto trasvase de personajes, situaciones, perfumes y pasajes de una historia amarga y traicionera, y es la *flecha del tiempo*, con su dirección positiva, la que impulsa la memoria imaginante o la imaginación memoriosa del autor en ese proceso eficiente en el que está intrincado: «Primero uno destila un tremendo suceso realista, uno convierte ese suceso realista destilado en una escena operática para, entonces, al final, reducir esta escena al tamaño de una cajita». ¿La cajita es un espacio o es el tiempo capaz de anular, reducir o exaltar los espacios según convenga, el espacio del colegial jesuita, que fuma el mismo cigarro que se ha fumado Dédalus, el de las películas de Libertad Lamarque, aquel donde aparece Eugenio Florit, el espacio habanero y traumático o el del *bag boy* sometido, en años que deberían haber sido años de reposo y de calma escritura, a una experiencia de desgaste físico y alucinante defensa espiritual?

Para escapar al espacio el escritor sueña en el tiempo y sus sueños son literatura y justicia:

> *Soy bag boy en el Súper Mercado, en el Publix, y el poeta Roberto Fernández Retamar me ha pedido el carrito con que le llevo los mandados a los clientes. «Te lo presto hasta las cuatro», le dije, mientras el carrito se convertía en ese móvil en que montan a los enfermos en los hospitales. Retamar salió mandado con él, pero ahí, no sé cómo, me iluminé. Me iluminé, por lo que supe que el poeta no iba a regresar con el carro. Lo supe, y me puse a gritar y a correr. Entonces Retamar, que me vio correr y me oyó gritar, empujó el carrito todo lo que pudo, para no dármelo. Sin embargo, yo corrí más que él, así que le pude quitar el carro. Se lo quité y, entonces, vi cómo Retamar regresaba a un patio donde tenía su auto. Es triste eso. Todos queríamos a Retamar, pero él no era amigo de nadie.*

En este mundo, en que tanta gente pasa por ser lo que dice creer que es, algún inocente puede tomar en serio las constantes afirmaciones de Lorenzo de desazón ante la complejidad del material del que ha resuelto disponer. «No voy a seguir un orden porque, sencillamente, no sé bien cómo podría habérmelas con un orden». Dice intentar «una ficción de mi inmadurez». La verdad es que memorias en orden hay muchas. Hasta las usan los profesores para reconstruir vidas, períodos, historias de grupos. Pero esto de *El oficio de perder* es otra cosa, ambiciosa y, a no dudar, enloquecedora. El artificio del caos nos obliga a estar alertas, a seguir al escritor en sus averiguaciones, mientras monta el tinglado en que va a disponerlas.

Volvamos a 1936. Es el año de su entrada en La Habana, el de cumplir diez años, aquel en que no pudo tirarse a la piscina de los jesuitas, el de no poder resistir la realidad, el año en que para él empiezan a correr sus recuerdos ajenos, los recuerdos habaneros de sus nuevos amigos, recuerdos que él intentará hacer suyos, no pudiéndolos tener propios. Y a volver a ese 1936, con esa misma fórmula, se aplicará todo el libro, porque hay años en que todo queda concentrado y en busca de explicación, y la vida se hace retorno a ese punto y excavación de su sustancia.

Nada más elaborado y riesgoso que esta cíclica enumeración que juega a ser arbitraria (Combinar Diario, kaleidoscopio, pasillo del Laberinto, historia de mi Mito), donde cada recordado aparece en su momento, por dosis, sumando rasgos atascados sin duda en el inconsciente, cuando vuelve a emerger, en la siguiente vuelta de la espiral; donde a la infancia en Jagüey Grande —«1936, mi edad de plata»— se mezclan la tiranía de Machado, Greta Garbo y Shirley Temple, y tempranos contactos con la literatura, y la República se proyecta mezclada con el mar de sus recuerdos textuales, es decir, con las transformaciones literarias anteriores de estos materiales. A veces son las obsesiones sabidas de García Vega y el desorden aparente de lecturas. A veces citas o personajes que me divierte mucho encontrar, que van entrando en el anonimato con que el tiempo mata, como es el caso de Mercedes Pinto, quizás más recordada hoy como madre de Pituka de Foronda, actriz. Y Nancarrow mezclado con Olga Orozco y Rilke y Pérez Prado y Chibás, todo lo incongruente que la historia cuelga de una vida para que pierda naturalidad, que es lo que Lorenzo García Vega asegura haber perdido para siempre aquel año.

De *El oficio de perder* salen dos ramales legítimos, inagotables: *No mueras sin laberinto / poemas*, diario, y *Papeles sin ángel*, mini-cuentos herméticos. El inconsciente liberado cose los fragmentos sagrados del pasado, los rescata, pagando el préstamo de la vida, tantas veces afectada por la muerte. En el último no hay citas, salvo una gráfica, la de la portada con Virgilio Piñera como Jesús del Sagrado Corazón, ilustrando el cuento dedicado a Fina García Marruz y a Cintio Vitier.

En fin: Lorenzo García Vega dice haberle robado al escritor Dardo Cúneo, su amigo argentino —ya muerto—, el título de sus memorias. Yo me temo que no he tenido más remedio que robarle muchísimas citas para esta nota —¡y qué trabajo me ha dado no usar aún más ese recurso!—.

Letras Libres, 2007

MACEDONIO FERNÁNDEZ: EL HUMOR DE LA METAFÍSICA

LOS CAMPOS DE la cultura suelen producir figuras axiales que no alcanzan una popularidad mayor y que suelen ser absolutamente ignoradas fuera de su país, aunque influyan de modo decisivo en otros escritores que rompiendo, ellos sí, la barrera que suele rodear el comienzo de lo bueno insólito, conducen vicariamente y prolongan esas personalidades poderosas pero un poco secretas. El Río de la Plata es rico en estos seres excéntricos, en el preciso sentido etimológico, que como escritores prefirieron la vía estrecha, que como individuos fueron anárquicos, solitarios, siempre a contrapelo de las convenciones que nadie discute, siempre originales y explosivos. Trascenderán o no el círculo inmediato, darán o no la obra perfecta. Entretanto constituyen el humus del que se alimenta una cultura, a ellos se deberá que esa sociedad vea surgir al artista que la interpreta cabalmente.

Así, la literatura argentina de la primera mitad del siglo se alimentó de algunas de estas figuras; descubrirlas debajo de sus nombres de ficción puede ser un placer complementario para lectores de Arlt, de Marechal, de Cortázar. Puede construirse una mitología ciudadana con la astrología y el ocultismo, el *neo criollo* y la *panlengua* de un pintor originalísimo. Xul Solar, la figura maxjacobiana —conversión, excentricidad o suave demencia— del poeta Jacobo Fijman, con la metafísica y el humor, amalgamados de Macedonio Fernández.

¿Existiría Cortázar, tal cual, sin Borges? ¿Existiría Borges, tal cual, sin Macedonio? Diferentes entre sí, con virtudes peculiares que los singularizan, cada uno podría ser un personaje de la literatura del otro. Aunque la perfección culminante de Borges nubla el campo que lo rodea, la figura paternal de Macedonio Fernández mantiene con él un diálogo de humor, sutileza metafísica y real comprensión de lo mejor humano, una comunicación delicada que nos incluye y exalta.

Hay escritores —Flaubert es un ejemplo obvio— que toman la expresión novelada tremendamente en serio, lo que significa que toman en serio el género, que se toman en serio a sí mismos y al

lector. Otros que quizás solo se toman en serio a sí mismos, ven la novela como un producto que manejan con habilidad no exenta de ligereza; no consta que en todos los casos el lector sea demasiado respetado. Pienso por ejemplo en un Nabokov. Y está, no sé si por último, el escritor que envuelve todos los elementos en una visión fraternal, que puede ser escéptica ante ciertos valores engañosos de la sociedad pero nunca ácida; él mismo es el primero en padecer la conciencia de la precariedad de toda construcción que confíe en la Eternidad, la Perfección de la Obra, la Gloria Inmarcesible y otros fulcros semejantes. Macedonio Fernández es de esta raza.

Fue metafísico no sistemático. Quizás llegó a la novela eludiendo la rigidez expositiva del tratado o del ensayo, tratando de que no se le escapara el lector, posiblemente elusivo o perezoso. Su primer libro, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, de 1928, exaltaba sus tesis idealistas más allá del terreno en el que podía convencer; de todos modos aliviaba sus rigurosos e intrincados planteos filosóficos con las ocurrencias humorísticas que en él coexisten con naturalidad en cualquier nivel de especulación. Su humor, nada ocasional, llegó a requerirle una *Teoría de la humorística*, e hizo de su segundo libro, *Papeles de recienvenido*, una piedra de toque con la que se reconocían sus devotos, en ambas orillas rioplatenses. Todavía, a pesar de una segunda edición de 1944, no eran demasiados; quizás los mismos que se regocijaban con las invenciones del bifronte Bustos Domecq cuando Borges y Bioy se confabulaban en su ingenio orillero y policial.

Las *Obras completas* de Macedonio Fernández que hoy edita Corregidor en Buenos Aires, en el centenario del nacimiento del autor —¿habrá soñado Macedonio con verse así escrutado y ordenado, aun en los papeles perdidos?; ¿con estos X volúmenes que culminan con uno de ensayos de escritores varios sobre su obra?— incluyen en el tomo V una novela inédita, *Adriana Buenos Aires*, parienta mayor por el título del *Adán Buenosayres* de Marechal, anterior en unas dos décadas.

Timidez real, coquetería o humor formalmente representado, o todas las cosas juntas, esta novela va acompañada de varias páginas que la preceden y que la cierran, a modo de envolturas, recurso para que el lector haga un ingreso pausado y preparatorio, y para que el autor se despida morosa, amorosamente del lector que lo ha acompañado hasta el final. Así, además del prólogo que hoy añade Adolfo de Obieta, uno de sus hijos, hay «Dos palabras de amigo del autor» (César y Santiago Dabove, y Jorge Luis Borges), que vinculan la novela a la amistosa connivencia de un grupo, una «Nota a la novela mala», unas «Autorizadas opiniones» (Hidalgo, Borges, Bernárdez, Scalabrini Ortiz) para burlarse de la descomedida costumbre de amparar irredimibles bodrios con juicios hiperbólicos de extracción

poco espontánea, una «Guía de omisiones» igualmente mal intencionada; y la cierran finales, pos fines y fines definitivos. En la «Nota…» M. F. presenta así su novela:

> *De los dos géneros de la novela, ésta es la «Última Novela del Género de Mala», como la «Novela de la Eterna y Niña del Dolor, la Dulce-Persona-de-un-amor que no fue sabido» es la «Primera Novela del Género de Buena», según ha quedado advertido en prólogos de esta última con más la evidente explicación de por qué se necesitaba antes acertar, y hacer, «la última mala». Prueba dura ha sido: el mayor mérito quizás para el autor, que detenta el secreto de la doctrina de la novela buena, resistir a la incesante tentación de corregir las muchas inocencias artísticas de este relato, las ridículas interjecciones y las frases sentimentales, las casualidades y prodigios del azar; compréndase que para un autor al cual le es tan fácil hacer genial una novela, ello fue verdadera proeza de disciplina.*

Sí: *Adriana Buenos Aires* fraterniza en muchos momentos con el folletín, aceptando algunas de sus convenciones. Puesto que la novela no es un fin en sí, y solo le interesa como vehículo, sin inquietudes por el *medio* ni pretensiones de innovarlo, si es toda tensión dirigida al *fin*, la Ética en que se afirma, ¿por qué no aceptar las convenciones del folletín, a cambio de otras? Sin embargo, no abusa de las *casualidades*; previene al lector en una nota oportunísima: «No se precipite a la crítica: esta es la primera casualidad con que se ayuda nuestro relato». Vigila de cerca los recursos que va dosificando: «aquí la materia mala esplende; aquí creo, empieza a ser la última». «Cualquiera, por más necesitado de jubilación que esté, escribe holgadamente una Oda de la Zona Tórrida, o a las Ruinas de Itálica, pero una exigente novela mala no consiente tontos». Etc.

¿Es *Adriana Buenos Aires* una buena novela? Aunque hay una larga lista de autores para desmoralizar a quien, con Ruskin, aspire a homologar bondad moral y bondad estética, habría que pensar, leyendo a Macedonio Fernández, que ha sido capaz de escribir, de acuerdo a su propuesta, una novela *mala*, no perfecta, que pide la colaboración de ese lector autónomo, con el que M. F. dialoga siempre; novela inacabada que se prolonga dentro del lector, con resonancia eternizadora. Novela *buena*, porque descansa en una apetencia de comunión en lo mejor entre autor y lector: «ante la "Verdad", lo único inmoral es no compartir toda alegría de todo otro».

Diorama de la Cultura, suplemento
de *Excélsior*, 1975

UN VESTIDO ROSA Y DESPUÉS: CÉSAR AIRA

LAS APRECIACIONES CRÍTICAS privan al lector de un placer raro e inofensivo: llegar por su propio olfato a un escritor afín. Tuve ese placer hace un tiempo y sin embargo ahora me veo indicando un territorio nuevo, el de César Aira, narrador, y tratando de convencerlos de que es practicable. La incomunicación latinoamericana es, una vez más, una buena disculpa.

La nueva crítica abomina del chisme biográfico. Nada más fácil que adecuarme a su ascética exigencia. En ese plano, ignoro casi todo de Aira. Ofrezco el resto, provisto por sobrias solapas: argentino, nació en 1949 en Coronel Pringles, provincia de Buenos Aires, lugar que por lo menos tres obras suyas tienen presente. Es profesor de Literatura, especialista en lenguas indígenas sudamericanas —¿dominará el alacalufe?— y traductor —o lo fue—, sin duda abrumado.

Comienzo por mi principio, indisimulablemente tardío. Encuentro varios títulos de una editorial que no conozco, Ada Korn, muy cuidados. Entre ellos, *El vestido rosa - Las ovejas* (1984), de César Aira (un *cuento*, del 82, una *novela*, del 70). Solemos pretender que una novela sea más larga que un cuento. Aquí sucede al revés y la astuta editora no deja de señalarlo. Atisbo unas ovejas parlantes, una sequía. Aunque a veces me retracte, desde mi Esopo infantil detesto los libros en que los animales hablan. Pero el comienzo del cuento me hace caer en tentación. Me llevo, pues, *El vestido rosa*. Las ovejas van adjuntas. No me arrepentiré de nada.

Nadie se asusta de encontrar por azar un buen escritor. Asusta, sí, que pasen dos años y la buena vecindad rioplatense no me ofrezca modo de completar este primer tramo. Así nos va. Después, en Austin, la Benson Latin American Collection me saca de atrasos. No encuentro *Moreira*, del 75, editado en el 76 o 79, según discordantes solapas. Sí *Ema, la cautiva* (1981), escrito en el 76, *La luz argentina* (1983) y *Canto castrato* (1984), en 1983. *Ema, la cautiva, El vestido rosa* y *Las ovejas* tienen en común un escenario, la sucesiva pampa. Al terminar su novela dejamos a Ema en Pringles, cerca de Bahía Blanca; por ahí deben estar los campos donde ocurre para las ovejas «el absoluto

tiempo uniforme» de El Pensamiento (una estancia). Por allí también encuentra su destino el vestido rosa y quizás deambuló Juan Moreira. Los tres últimos relatos ocurren en ese fracturado siglo XIX argentino, que se acelera en la capital y es lento entre indios y «Campaña del desierto». *La luz argentina* sucede en el Buenos Aires de hoy. *Canto castrato* en Nápoles, Viena, Petersburgo, en los años inmediatamente posteriores a 1735.

No recomiendan contar argumentos. A veces los de Aira son complejos. Quizás debería decir que son órbitas en las que giran muchos planetas. La historia argentina y el medio pampeano le prestan en algunos casos las bases reales para sus configuraciones narrativas que, satisfactorias para cualquier exigencia de verosimilitud, de pronto emprenden vuelo y dan nacimiento a fabulosas galaxias. Pero, tratándose de un autor que supongo poco conocido, debo echar mano también de ese recurso. Ya sabemos que están en boga —¿o ya dejan de estarlo?— las narraciones que narran el hecho de narrar y que pueden sumirnos en el más inenarrable hastío. Aira, en cambio, dispone de un bien provisto almacén de peripecias para hacer interesantes las aventuras de sus personajes, incluso puede ofrecerles ideas para que imaginen sus propias novelas. Duval, un personaje de *Ema*…, supone que podría escribir una que fuera «informe de colores atmosféricos, de pasajes y flujos, sería la apoteosis de la futilidad de la vida… Una saga sumamente estúpida; el mundo ya estaba maduro para aceptarla, o en todo caso lo estaría cuando él terminara de escribirla». En *El vestido rosaun* hombre ve un diente tirado en el pasto; «un objeto sin explicación… podría hacerse un relato, inmensamente largo, de las vidas de todos los que tuvieron casualmente algún objeto cualquiera. Los personajes no se repetirían nunca y sería preciso contar toda la vida de cada uno». Este argumento sugiere una sucesión, que puede ser vastísima, de gente diversa, de objetos diversos, deparados sin duda por el azar. *El vestido rosa* recupera esa idea, acendrándola.

Las ovejas es el relato de una sequía prolongada, casi infinita, en la que toda la vida vegetal y animal desaparece de a poco. Los animales mueren junto a los caminos y son bebidos por los perros o los pájaros «que prefieren ser malvados». Tal es el grado de mortandad que: «Se hacía visible el movimiento respiratorio del planeta». Capaces de sobrevivir con casi nada, las ovejas viven como en catalepsia. De noche buscan comida pero «debajo de la lana empiezan a estar huecas». Una mosca carroñera con las alas rotas vuela hacia Azul (lugar de la provincia de B. A.). Una oveja la mira y se le evaporan los párpados. Un fragmento de polvo hace caer en el sueño a la pequeña Tabby. Las ovejas son vírgenes e ignoran hasta la existencia de lo masculino; por eso hay constelaciones cuyas figuras —el Carnero, el

Toro, el Can, el Unicornio— les resultan misteriosas. Se alimentan de *panaderos*, de briznas secas que le llevan en un ojo a Moussy, la cocinera; comen hormigas —el lomo y el hígado—. Al mes de habérseles secado el manantial de café empiezan a tener alucinaciones y corren noche tras noche hacia cambiantes espejismos en los que el agua aparece como lago, catarata, piscina. Enfrentadas al engaño de sucesivos espejismos, estos animales de cerebros inmaculados llegan al último peldaño de su mutación: descubren la noción de muerte y a la vez la vía filosófica como modo de eludir o de afrontar esa realidad. Mientras Moussy formula su doctrina idealista, Cathy filosofa schopenhauerianamente, Dorothy se proclama monista. El idealismo de Moussy sostiene que cuando las ovejas no perciben los objetos, la Virgen —no olvidemos su ignorancia de lo masculino— sí los percibe. A «un mundo al que le hubieran sido extirpadas sus perfectas geometrías, un laberinto infatigable, un caos, un sueño. A esa casi perfecta disgregación llegaron las ovejas».

Los profetas no solían tener sentido del humor. Tampoco lo tienen estas ovejas. Dejadas de la mano del hombre y de cualquier divinidad, corretean en un campo angustioso entre lo lírico y lo paródico, en una deriva obligatoria tras algo materialmente necesario, inolvidable. A diferencia de otros personajes que las seguirán, no son indiferentes.

En *Ema, la cautiva* la indiferencia es un ritual vinculado a la idea de interrupción y esta, a la de repetición. Ambas acompañan al hombre, son el indicio fehaciente de su humanidad. «La interrupción moderna es la repetición», dice Aira. O «Todo era repetición. Lo que suele llamarse "una tarde encantada", precisamente. O un canto tosco… pero agradable gracias a la repetición. A partir de cierta edad… lo único que interesa en serio es lo que se repite». Sí, la repetición puede partir de una gran pasión o de una gran indiferencia que quite todo peso a las acciones. En *Ema, la cautiva* una caravana de soldados y de oficiales lleva convictos hacia la frontera donde empiezan los territorios dominados por los indios. Duval, el ingeniero francés, vive ahora algo que se asemeja a las aventuras favoritas de su infancia; en el curso de ellas «lo que cuenta es la repetición exacta de los días». Llegado a la frontera, al puesto en donde reina el coronel Espina, desaparece Duval para el relato. Quizás porque «en la frontera la menor demora extinguía cualquier cambio en favor de la repetición eterna». Allí el tiempo está pautado por normas diferentes; todo se repite casi hasta abolirlo, como ocurre en *El desierto de los tártaros*, de Buzzati o en *La mar de las Sirtes*, de Gracq.

Como en innumerables obras de la tradición indoeuropea, un bosque donde crepitan poderes sobrenaturales es el límite, el lugar de los encuentros o del premio. A veces se propone como la tentación tramposa del lugar donde todo se transforma, donde la verdad deja de

serlo, porque es un campo regido por mágicos paroxismos. Aquí el bosque es «un gran edén gigante y eterno», pero puede ser lo contrario. El mundo, no lo olvidemos, es un oxímoron en acción. Ese paraíso puede ser también «un sitio riesgoso […] infestado de salvajes, toda clase de tribus errantes, mortíferas por la sabiduría de sus venenos». Además «la política inmoral sembraba el paisaje de estatuas vivas».

Al dejar a Duval, que va hacia su tarea desconocida, dejaremos también la civilización. Todavía el fuerte de Azul la exalta. Su comandante recibe a los viajeros entre muebles de caoba, quinqués de cristal rosa, baños perfumados. El fuerte, lleno de indios mansos, es palaciego. Es el contraste con lo que viene después. Como anticipo, Duval oye la historia de un *malón* que pasó dejando miles de degollados y llevándose a las esposas, tema relacionado con la vida inicial de Ema, a la que ya hemos visto pasar de mano en mano como un objeto. Esta cautiva con la que Duval ha copulado distraídamente, al desaparecer este ocupará el lugar protagónico. Ahora tendrá nombre, Ema, «esposo», aunque variable, pensamiento y personalidad. ¿Significa esto, aunque no se teorice sobre ello, que para el novelista da lo mismo un personaje que otro, porque lo que importa es el novelar, la trama y no el personaje, actantes y no actores?

Siguen los años de aprendizaje de Ema, que guía su destino entre hombres curiosamente benévolos o indiferentes, que la dejan partir hacia lo que es su voluntad. Con el protagonismo de Ema aparecen datos desconcertantes: al salir el sol, las liebres, contemplándolo absortas, se dejan comer por los caballos, juegan manatíes en una poza, un cacique utiliza bengalas para comunicarse con unos constructores. La vida sucede dentro de las fluctuantes relaciones del blanco con el indio. Las ceremonias, repetidas, celebran una «suprema falta de desenlace… suprema porque no faltaba siquiera un desenlace: en cierto momento habían terminado y cada cual marchaba por donde había venido». Así como el escenario cambia y se vuelve inasible para el lector, así los destinos de los personajes se desdibujan. Duval opina que la vida es fútil, pero se entrega a la frontera con una pasión que nada justifica, perdiéndose en un destino no revelado. Ema, objeto de sucesivas codicias, no se plantea la necesidad de conocer el suyo. A medida que adelanta, el relato pierde nitidez temporal. Deducimos el paso del tiempo, de los hijos que va teniendo, ciertas acciones podrían o no ser simultáneas. Recorre lugares algo irreales, entre dieciochescos y modernos, llega a una Citerea donde un cacique y su corte descansan con sofisticados refinamientos. Pero si seguimos el hilo siempre seguro del discurso no perderemos pie. Uno de los maridos de Ema, ministro escéptico del cacique Catriel, afirma: «Cada ciudadano tenía derecho a la libertad, siempre que ésta fuese tan completa que

excluyese el pensamiento». O: «El dinero es toda la telepatía que necesitamos», porque es la única certeza frente a la otra, la de que «la vida es imposible». En un momento dado todos los indios fabrican dinero: «La melancolía profería números». En cambio, por el trabajo se ingresa al mundo de los blancos. Ema sueña con un criadero de faisanes. Los criaderos de faisanes son «los últimos santuarios del trabajo irreal, ocultos en lo más secreto del bosque». Este es, una vez más, el enclave de la esperanza. Ya atrás el ministro y el zoólogo que lo sucede, con una tercera hija, resuelve regresar al fuerte del que había sido arrebatada, una vez que descubre, «última lección que había de aprender», que en el criadero no hay trabajo. Después de una prueba final, como mujer y como comerciante, vendrán las vacaciones en las grutas, frente a Bahía Blanca: «Se pintaban con todo cuidado. Se sentaban a fumar en el salón abierto sobre la bahía, mirando las olas que alzaba la tempestad y pensaban o dormían». Todo tiene la misma importancia. «La fugacidad de la vida es eterna». Ema ha recuperado su ser, esa condición del indio de estar quieto y «colgar del aire azul como murciélagos». Como las fiestas indígenas, así se interrumpe la novela. Esa vida que se desliza sin conciencia del tiempo, que no parece tener idea de futuro, la tiene del pasado, del *retornar a.*

Lo mismo ocurrirá en *El vestido rosa*: los destinos se cumplen cuando el presente se une con el pasado. Más que el eje temporal y aún más que el hombre mismo, se nos impone en la lectura el lugar, lo exterior al hombre. Hay diversos grados de impavidez en los personajes; podría decirse, también, que el *topos* no se deja penetrar aún por el espíritu humano.

En *Ema*… el escenario era un marco cambiante, alternancia de pampa y bosque, dibujados con trazos de un lirismo magnificante, con una fauna que puede desconcertar, faisanes, *hototogisus*,[4] otarias o no menos sorpresivos jardines, por los que transcurre una Ema en cambio permanente. *La luz argentina*, a diferencia de los demás relatos de Aira, sucede, prácticamente, en un *huis clos*, en el último apartamento de un edificio alto, donde vive una pareja en «un amor no interrumpido por la pasión»: Kitty (nombre también de la ovejita de la «concentración suprema, puntillista») y Reynaldo, «sartreano hasta el tuétano, una pasión flotante en la vida, casi desprovisto de persona». Viven «en un medio post-capitalista». También ellos «están limitados […] a representar los apólogos de la indiferencia, ni siquiera novelas, menos que fábulas: historietas, dibujos animados». Como corresponde al medio en el que transcurre, la novela está perfectamente cerrada sobre sí misma, centrada en el tiempo: «en el otoño, cuando Kitty quedó embarazada […]» y en el tema, el embarazo, el estado de sinrazón y espanto que este le depara y que concluye con el parto. Frecuentes apagones —un dato de la realidad—

detienen los ascensores y aíslan el departamento. Con el embarazo reaparece el sonambulismo infantil de Kitty; la oscuridad lo transforma en estado cataléptico. Las variaciones sobre estos temas: la hora de los cortes de luz, su incidencia en la transformada psicología de Kitty, las reflexiones de Reynaldo sobre esto, ocupan la novela, a la que no le faltan los suspensos, los posibles accidentes que no sobrevienen: emergencia en el ascensor, caída desde la ventana, muerte del *hototogisu* mientras lo bañan, mal fin del embarazo. Aira señala al comienzo que en torno a este han surgido «indicios de una trama anticuada, gótica», y aunque él haya confesado su acercamiento —como traductor— a novelas góticas y neogóticas que pudieron tentarlo a incurrir en el género, se limita a burlarse un poco del lector, mostrándole qué fácil es llevarlo al borde del miedo. La uniformidad del tema se corta por una larga écfrasis, la llegada de un inusual meteoro que crea una cúpula de presión en la ciudad. Un relámpago se eterniza, objetos metálicos se mueven solos, hay una luminosidad extraña. Se nos dice que el fenómeno total es el resultado de una extraña combinatoria. ¿Como el arte? El asombro y el espanto son el resultado de la repetición —otra vez—, repetición que puede provenir de una atroz indiferencia superior. No es corta virtud de Aira llevarnos adelante por esa escalera de caracol en la que volvemos a pasar por puntos de una misma vertical, con ligeros cambios de perspectiva cada vez (hago la previsible referencia a Ravel, a su trajinado *Bolero*), ante el whisky solitario, el cigarrillo y la ventana ya oscura. (Cigarrillo sobre el que Svevo construyó una novela bastante más larga). Pero aquí no hay mala conciencia ni deseo de superación derrotado, sino hilo conductor, solipsístico, de padre a hijo. El sueño paralelo de Kitty es otra configuración de la indiferencia, quizás en este caso de la indiferencia biológica de una madre en ciernes por todo lo que no sea su hijo. Mientras Reynaldo «mima la eternidad del trabajo», Kitty, cuando no duerme, dibuja trajes teatrales o su propia fantasiosa ropa o se interesa en el zen; formas de escapar a la realidad cotidiana, aunque no al espacio que la determina.

Habrá que tener en cuenta las constantes reflexiones de Reynaldo y del narrador que trufan todo el relato. Este se cierra con una resonancia homérica a propósito de las generaciones de los hombres, seguida de una consideración sobre la novela que no deja de tener sus filos: «Los narradores de todas las culturas (salvo la post-capitalista) han hecho gran despliegue de sabiduría. A este despliegue se lo ha llamado “contexto”». No está claro si Aira aspira o no a pertenecer a dicha cultura, pero este *contexto* se ha ido haciendo cada vez más denso de referencias culturales en sus dos últimos libros.

El vestido rosa nos vuelve al «ciclo Pringles». Un diminuto vestido para una recién nacida pasa de mano en mano por robo, pérdida o

abandono o por muerte de su poseedor, hilvanando los años, el paso de la barbarie a la civilización. Cruzando desvariantes sótanos de la historia pasa Roca, el general de la «Campaña del desierto», oímos a Sarmiento vuelto casi un fantasma, dado que aquí andamos de indio en indio, de tribu en tribu, mientras su voz *en off* afirma «su fallo inapelable de burócrata exagerado: "El indio no existe"». Una vida después el vestido vuelve a las manos de las que fue robado, las del enigmático Asís. (Quizás por eso, porque la línea argumental no queda abierta y amenazante sino que se cierra, prendiéndose a su origen, «El vestido rosa» es un cuento).

Asís, «expósito de edad indefinida entre los veinte y los treinta años, que tenía algo de retrasado mental: o lo era, o parecía. O las dos cosas a la vez. O ninguna», es como Ema, cambiante, poco explicado. Se subraya así la ambigüedad de los seres o la inseguridad de nuestros juicios, su infinita maleabilidad ante la presión de los hechos. «La irreductible ambigüedad de la mejor literatura» podría tener un paradigma en la trayectoria misteriosa e inapelable de Asís. Es encargado, al empezar el relato, de llevar el vestido rosa a su destinataria. El vestido rosa, nacido de un arbitrario deseo de venganza, provoca, además, la codicia de una niña consentida, que lo pretende para su muñeca, y el gesto de su hermano de robarlo para ella. La niña Augusta —una de las indiferentes mayores de Aira—, solo quiere a su muñeca y utiliza el movedizo contorno histórico para justificarse. Imagina, por lo que ha oído de los malones, que las niñas pequeñas se pierden para reaparecer junto a una madre casual a la que no tienen por qué querer. Su capricho libera el mecanismo ambulatorio que gobierna el relato. La niña odia a la abuela que no quiere regalarle el vestido rosa. La madre de la niña también, porque su suegra lo ha fabricado para una extraña no habiéndolo hecho para sus propios nietos. El vestidito perturba también a Asís; es algo plano que después recubrirá un volumen: se inicia en geometría. También en el sexo, porque ese objeto ha sido hecho para algo que nació *niña*.

En medio de una sequía, similar a la que han padecido *Las ovejas*, mientras Rosario, hijo del hombre que ha recogido a Asís, está temiendo que sus novillos «subieran al cielo en cualquier momento», Manuel roba el vestido para su hermana Augusta, a cuyas manos nunca llegará. El trajinado recorrido del objeto es cifra de un mecanismo independiente de las cosas. Su presencia, o su ausencia en algunos casos, desencadena un torbellino de sucesos o quietudes orientadas, determinantes. Preside, más que destinos individuales, la historia misma de ese territorio de confusos límites por el que entran y salen los indios. Ante estos despliega un extraño poder mitificante. El relato que emana de Asís, acerca de un vestidito rosa desaparecido de modo inexplicable, se vuelve legendario. Los indios andan desnudos.

El vestido esfumado crea tanta realidad como para que un rey indígena la codicie y envíe a sus huestes en busca de esa prenda, a la que supone mágicamente capaz de disolver la melancolía de sus vidas. Así nace, según Aira, el mito del malón.

El vestido suscita hechos; azares tranquilos dan nuevos impulsos al trazo argumental. Asesinado el portador de turno del vestido, por ejemplo, la caja de cigarros en que este está guardado, despierta la curiosidad de un joven criollo. Estamos ante el tema tradicional de la curiosidad castigada.

Por el poder de la ficción aceptamos que un joven arriero que no sabe qué son los cigarros, sepa de gigantes y admita que puedan ser reducidos por obra de un vestido minúsculo y entre en un mundo sobrenatural cuando, gracias al vestido, adivine mágicamente que su mujer ha tenido la niña que desean. Aira puede ser implacable con sus seres de ficción. Un rayo mata al joven. El vestido rosa esperará por décadas a que, ya cerca del final del cuento, dos niños lo descubran, sus madres se lo disputen y comparezcan ante el Viejo de la llanura, juez de paz octogenario que está en el pueblo desde su fundación: Asís. La impavidez inicial de este personaje, que solo logró crear la leyenda del vestido rosa, se ha ido transformando. Su carácter, que osciló entre la idiotez y la monstruosidad, va adquiriendo la sabiduría o su apariencia y al final es capaz de sentir «la impresión inmensa de lo perfecto». Con lo cual quizás llega un poco más lejos que el Mr. Gardiner de Kosinski. Siguiendo las divagaciones de un pensamiento que resbala sobre cosas y circunstancias, Aira ha novelado el consejo de *El Anti-Edipo* de Deleuze: «El paseo del esquizofrénico es un modelo mejor que el neurótico tendido en el diván. Un poco de aire libre, una relación con el exterior».

Quedan atrás los escenarios argentinos. El arte de Micchino, el castrado[5] protagónico de la novela siguiente, arranca de la ciudad de Nápoles, donde están las mejores escuelas de canto para castrados del siglo XVIII (aunque «*Ogni città d'Italia ha più castrati / che non ha Puglia e Barberia castroni*»),[6] pasa por Venecia, por Viena, para llegar a «lo hiperbóreo», a San Petersburgo, en una trayectoria de su voz esplendorosa que parece seguir el sentido de las peregrinaciones que proponen los libros de iniciación. El Micchino y su séquito no son menos itinerantes, pues, que Ema. Viven de noche, variando sus fantásticos disfraces. Su grupo lo aísla del trato con los hombres. El Micchino no es, pues, menos obseso ni está menos aislado que Kitty. Ha sido castrado para alcanzar el arte exquisito de esas voces, las más artificiales de todas, que por esa época pasan de la música sacra a la profana, fascinando a las cortes. La mutilación hará al Micchino extrañamente más apto para la aventura amorosa. El relato comienza con su búsqueda por parte del empresario que lo venera y del que ha

escapado para esconderse en pleno Nápoles, en un palacio ruinoso en cuyo centro hay un jardín lleno de flores en el que se crían abejas. Una ascensión al Vesubio —un picnic nocturno de máscaras iluminado por los fuegos del volcán—, con su mezcla de carnaval y muerte, inclina al imprevisible cantante a regresar al teatro del que huía. Aprovechará los escenarios para entregar los mensajes de un espionaje incipiente, como instrumento que otros manejan, pero en pro de su propia diversión, también. Un arte que va a concluir (ya ha aparecido una soprano sueca, «la voz más exquisita de Europa», según oye decir el Micchino, y la circulación de mujeres por los escenarios hará inútiles y monstruosos a los castrados) se enlaza con una práctica que empieza a extenderse, cada vez más científica y sistemática. La novela acumula celos artísticos, amores caprichosos; el relato de autor, primero, una última parte epistolar, notorias precisiones para describir Viena o San Petersburgo (o la apariencia de ellas), sin hablar de las que se refieren a los propios castrados, demuestran la soltura con que Aira maneja sus recursos, la ductilidad con la que crea un mundo de sofisticación dieciochesca y europea opuesto a la *sofisticación* primitiva y sudamericana de *Ema, la cautiva*. La idea de deriva se acomoda tanto a la pampa inmensa como al laberinto rococó. Todos los personajes de Aira la practican de distintos modos. Kitty, que la ignora en *La luz argentina*, durante el paréntesis del embarazo, se *desvive* parcialmente, hasta que vuelve, suponemos, a la normalidad. También, entre *Canto castrato* y su creación *pampeana* hay un lazo: los monólogos interiores del anciano papa Clemente, que cierran la novela, nos recuerdan las tristes, calladas adormiladas reflexiones de Asís, igualmente infestadas de inútil sabiduría.

Después Aira —¿imbuido de deliberación?— da un paso más hacia el este. Su última novela —aunque podría no ser erróneo calcular la pronta aparición de otra más en su órbita— es *Una novela china* (1987). Aira ama las paradojas. Ahora se ha propuesto una novela de amor en la que el amor es el motivo siempre postergado, la voz *en off*, que ocupara la escena cuando, después de la página final, se inicie la novela virtual que podemos imaginar a partir de sus precisas indicaciones: «El resto fue trivial y cortés; se casaron para las fiestas de la Primavera. Tienen dos hijos, etc.». Además de china es contemporánea. Habla de un país «que ha entrado en la Historia», cosa que entristece sabiamente al señor Hua, pese a su ideología oficial. El protagonista, Lu Hsin, «duende de las alteraciones ópticas», director de planes hidráulicos, interesado en la genética, en el té, en la pintura, en el periodismo, envuelto en una «revolución permanente» flota, sin embargo sobre todos los cambios. Él no se modifica en nada esencial, piensa que «no hay nada inoportuno en el trabajo, mientras alguien lo llevara a cabo», habla varios idiomas europeos, admira a

Jean Paul, a Chamisso, a Kant, cita a «Miss» Moore y oye discos de Yvette Guilbert; es, aunque no cite a Confucio o a Lao-Tse, el clásico sabio al que la literatura china nos acostumbró. El tema —Lu Hsin, viudo, resuelve adoptar una recién nacida y esperar quince años para casarse con ella— no carece de antecedentes en la novela europea. Solo que el tiempo y el espíritu son otros y el tema de los celos y el engaño, hacia donde derivaría el *Decamerón*, se esfuma, porque será Hin, la joven, quien, cuando Lu esté a punto de desistir de este proyecto, como de tantos otros, se aplique a volverlo real. Con abundantes elementos creadores de ambiente: sauces, ginkgos, nieblas, montañas, plantaciones de arroz, pintura de paisajes, dragón como emblema de vida, bicicletas, ruiseñores gigantes, *gekosiren*, mandarines como modelo de elegancia, un negocio frágil como la venta de semillas de sandía, juncos, etc., con comparaciones como «elegantemente asimétrico como un cortejo de caballitos enjaezados por un paso de montaña» (ya se sabe que la obsesión por la simetría es del todo occidental) o «la vida sigue con alas de garza», afirmaciones como «el verde es el color de las alucinaciones», Aira crea un tiempo y espíritu «chinos» o lo que lecturas previas nos hacen aceptar como tales. Para su ameno fraude, Aira combina lo preciso y lo impreciso (imaginamos las minuciosas perdices de Hui-Tsung veladas por la niebla), su gusto por los trasfondos históricos y su escepticismo por los «avances» que de ellos pueden desprenderse y proyecta este mundo como antes nos hizo aparecer el de los malones, también distantes. No faltan las alusiones a otros campos novelísticos: entre las sabidurías de Lu, que deslumbran a sus vecinos, está la de fabricar hielo y helados, acercándose a un personaje de *Cien años de soledad.*

Un guía autodidacto de la Gran Muralla considera esta «un monumento al keynesianismo, un dispositivo que no sirvió más que para su construcción». Pudo decirlo de casi todas las cosas que no sirven, como el arte. Por suerte, algunas son eternas o al menos duraderas. Y aunque «la metáfora lo coagula todo, horriblemente», sobre la perfección de algunas de estas coagulaciones descansa parte de la felicidad humana. Todo escritor debería tender a alcanzarlas y no abandonarlas. Con el anzuelo de sus primeros libros, Aira me ha llevado a través de su obra completa (o casi). Compruebo que esta se divide en un comienzo rico de hallazgos, de lenguaje de invención, debidamente anómalo, y en un momento actual, profesional. Me temo que haya dejado de crear una mítica para crearse un público.

Vuelta, 1990

ARREOLA Y FELISBERTO

A VECES LOS RECUERDOS eligen aparecerse por las vías más absurdas, que de tener alguna relación con lo que estamos pensando o viviendo, lo disimulan con perfecta arte mimética. Leyendo un libro traducido del sueco, algo me llevó a refunfuñar ante un vicio frecuente en el ramo: disponer de una fórmula y reiterarla por visible pereza. Si la fórmula, además, trasluce una moda que ya se presiente perecedera, el fastidio cubre la lectura como una escarcha, aunque se esté cerca de ese cielo imperturbable que al fin es lo que una busca cuando lee. Más allá de los «lapso de tiempo» —todavía— y de que todas las Dallbogatan o Kirchengatan que voy encontrando lleven un aclaratorio «calle» (recordé una paginita de J. R. J. acerca de las señoras que en Puerto Rico hablaban de la «corriente» del «*Gulf Stream*»), de pronto me hace suspirar la monotonía con la que los personajes con dudas nunca elijan y siempre se «decanten» por tal o cual cosa. ¿Por qué en ese momento me vi en la Feria del Libro del Palacio de Minería, en la presentación de las *Obras completas* de Felisberto Hernández, editadas por Siglo XXI? ¿La necesidad de lo opuesto? Porque nada más alejado del libro sueco, y hasta de ciertas obsesiones de la escritura, que el cada vez menos repasado escritor uruguayo, cuya preocupación sintáctica entraba a veces en colisión con su genialidad imaginativa sin detrimento de esta y cuyo crónico infortunio editorial sin duda nunca previó la errática historia futura de sus libros.

Como sea, el recuerdo viene por un camino imprevisto y centellea entre otros muchos. Le sumo uno, no menos patente, de mis primerísimos días mexicanos, que este, sí, ya tiene su lógica. Vivía en rara flotación en un tiempo en el que no terminaba de asentarme, entremezclando descubrimientos, nostalgias e inquietudes. Sentada ante la televisión de los González de León y mirando sin saber muy bien qué, me interesé en alguien que se estaba colocando unos puños postizos, de perfil, ante la cámara que, al parecer, lo captaba sin que él se diese por enterado. Le encontré un vago aire a Barrault, un pelo ensortijado, unos ojos pequeños y vivísimos. Luego habló, no recuerdo de qué, pero me pareció que improvisaba sobre un guion inexistente que se iba desenvolviendo por gracia de un divertido dominio de

quién sabe cuántos demonios interiores. Entonces me dijeron que era Arreola en uno de sus programas habituales.

No lo conocí personalmente, aunque me atreví a intervenir mediante una nota en unas conversaciones que mantenía con Antonio Alatorre, también en televisión, porque ambos trataban de recordar el nombre de un film antiguo y memorable y no lo lograban y yo sabía que era *Mademoiselle Docteur* y que el de la actriz, también olvidado, era Dita Parlo y se los conté desde *El Sol*, donde escribía gracias a Emmanuel Carballo. Un día lo vería aparecer fugaz y generosamente en el hotel Montejo, para saludar a Onetti, que estaba de paso y que más rioplatense que nunca, desde un oscuro traje azul habituado a las arrugas y a la ceniza, que de saber escribir solo hubiera producido viejos folletines con faltas de ortografía, miraba aferrado a su asiento aquella para él incomprensible y danzante aparición, vestida de terciopelo negro, cuyo sombrero pavero era bajado hasta el suelo en un saludo de andaluz dieciochesco, mientras explicaba su atuendo con el argumento de que debía asistir a un campeonato de *ping-pong*. Esto, al uruguayo encerrado en la cápsula invariable de su Santa María pueblerina, debe haberle aumentado mucho la dosis de irracionalidad del momento. Adorable Arreola, que nunca volví a ver —aunque a veces pasáramos por la librería de su hijo, atraídos por la remota posibilidad de encontrarlo entre los anaqueles—, hasta una para mí memorable tarde en el Palacio de Minería.

Don Arnaldo Orfila Reynal me había invitado a integrar la mesa redonda donde David Huerta presentaría la edición de Siglo XXI de la obra completa de Felisberto Hernández. Le dije que quien no podía faltar en ella era Arreola y él me objetó que traerlo de Zapotlán el Grande era casi imposible. Y así llegó la tarde del acto y el Palacio de Minería era un hervidero humano y la salita en que nos reuniríamos en torno al casi ignorado espíritu de F. H. estaba llena de gente, como suele ocurrir en ferias donde, después de dar vueltas, hojeando libros y mirándose unos a otros, muchos terminan por incrustarse, oyentes de lo que sea, en el primer lugar que les permita estar sentados. Aunque es posible que entre tanto asistente azaroso también hubiese uno que otro legítimo interesado. Lo cierto es que de pronto, en algún punto de la segunda fila, surgió la voz de Arreola, en todo su poder de chamán inspirado. Desde allí levantó un himno sorprendente, una pura fábula muy suya, donde se veía a sí mismo con Felisberto, Julio Herrera y Reissig, Jules Supervielle y no sé qué otra figura de nuestro remoto y glorioso pasado literario, quizás Laforgue y Lautréamont, quizás Quiroga, quizás Delmira Agustini o Vaz Ferreira, convocados en un insólito entrevero de tiempos en un lugar preciso, el histórico café Tupí Nambá, extraído de la neblina destructiva que reina allí donde nadie protege el corazón del pasado.

Fueron unos minutos de magia sorpresiva, en que apenas si pude pensar que aquello iba a volver a la nada: nadie lo estaba grabando o filmando y la mayor parte del público, sin duda desconocedor de los nombres de quienes integraban aquel glorioso desfile ilusorio y atemporal, era incapaz de entender el monumento deliciosamente anacrónico que Arreola estaba erigiendo con aire normal y desapasionado. Claro que el absurdo no lo era desde el punto de vista más sutil, que relacionaba a quienes, claro, no podían haber coincidido en vida en torno a una mesa, pero estaban unidos por la fuerza mayor de sus espíritus, entre ellos y con Arreola. Me dije que los críticos que suelen encapricharse con la pertenencia o no a una generación de quienes son su objeto de estudio, nunca comprenderían el acierto mayor de quienes congregan a los escritores por afinidades menos perecederas.

Creo que mientras el acto siguió según su plan formal, no atendí a nada, pensando solo en que Arreola era capaz de hacerse humo antes de que aquello concluyera. Y sí, aunque logramos hablar con él y decirle cuánto agradecíamos su materialización entre tantos espíritus allí ignorados, él huyó rápido y nosotros, insulsamente educados, dejamos que volviera a ese Zapotlán, sin duda inventado por él en lo que de veras es grande.

Volví a verlo, esta vez de modo sorpresivo y a distancia. Ya había quedado atrás aquel tiempo primero del Seminario de los Problemas de la Traducción, que Tomás Segovia había inventado, invitándome con generosidad y luego abandonado, con plausible hartura, dejándome librada a las ulteriores mañas del destino. Pero como yo seguía traduciendo, alguien tuvo la idea de hacerme asistir a un congreso que culminó con una charla de Arreola. Terminó su divertido repaso de accidentes y deslices, algunos de resonancia teutónica, con los que había tropezado en sus trabajos, con un ejemplo de problemas al parecer insolubles con los que todo aquel que ha gozado y sufrido con la tarea de traducir topó alguna vez y recuerda como Catalina, si resucitara, recordaría su rueda. Ya no sé por qué, el ejemplo estaba ambientado frente a una vidriera de París; quizás allí un maniquí recordara el aspecto de un *astifilakes* o policía griego, más bien de un *palikari* o de un *evzones*, cuyas ropas eran más pintorescas. En aquel momento Arreola se había sentido urgido por saber el nombre del individuo del ejército griego que, como los escoceses, enfrentaba la más agresiva de las funciones del hombre, la bélica, con una falda tableada, a la rodilla, en el caso de los griegos blanca y levemente acampanada, la fustanela, de modo que parecen vestir una corola. A las medias también blancas les cuelgan atrás flecos y los zapatos llevan grandes pompones. Arreola se había encontrado con aquellos nombres y sin duda le había llevado tiempo saber su significado,

aunque, obviamente, no tienen traducción, y en ese momento los lanzó al aire, como un sonoro fin de fiesta, seguro de que nadie sabría de qué se trataba. Pero yo tenía la suerte de ser fervorosa lectora de Savinio y no podía ignorarlos. Desde mi asiento no muy remoto y escalonado pude hacer ese gesto como de tocar el piano sobre mi falda, que también servía para sugerir aquel elemento del vestir, pero tableado. Arreola agrandó sus ojos en honesta y pública sorpresa: allí alguien lo sabía. Todo quedó entre él y yo, hasta el día de hoy.

Letras Libres, 2010

FELISBERTO HERNÁNDEZ: EL ESCRITOR COMO PROTAGONISTA

EN 1925, UN JOVEN MÚSICO, que se gana la vida tocando el piano para dar énfasis a las películas mudas, asoma a la vida literaria de Montevideo, Uruguay, con un libro pequeñito en ese papel pluma que pronto se llena de pecas: *Fulano de tal*. En 1929 sale otro, definitoriamente llamado *Libro sin tapas*, igualmente pequeño y subrepticio, editado en una pequeña imprenta de Rocha. En 1930, *La cara de Ana* aparece en Mercedes, y en 1931, *La envenenada*, en Florida. Imaginamos sus hambrientas giras por los pueblos del interior de Uruguay, intentando entusiasmarlos con páginas briosas y sobresaltando con la responsabilidad mayor de un libro a imprentas apaciblemente habituadas a invitaciones de casamientos y volantes fúnebres.

Durante más de diez años disgrega por revistas y diarios páginas fragmentarias, pero en 1942 aparece *Por los tiempos de Clemente Colling*, su primer relato extenso, gracias a una serie de amigos visionarios y generosos; lo sigue en el 43, *El caballo perdido*, ambos editados en Montevideo por González Panizza. En 1947, *Nadie encendía las lámparas*, en Sudamericana (Bs. As.), lo saca del circuito cerrado sin significarle la consagración inmediata ni mucho menos. En estas aguas las ondas se propagan muy lentamente. Los siguientes libros: *La casa inundada*, 1960, los póstumos *Tierras de la memoria*, 1965 y *Las hortensias*, 1967, que recoge el relato de 1949 que da título al libro, y su último cuento, «El Cocodrilo» del mismo año, que se publicó como libro en 1961, vuelven a salir en ediciones montevideanas. Aquella década divisoria había arrastrado cambios: la música, después de haber compartido el terreno con la literatura, lo cede: frente al intérprete (y también compositor) prima el escritor. Para que pueda vivir lo han situado, como por caridad, en el más bajo escalón de la burocracia. En 1946 trata de escapar hacia París. Tiene una beca que se afana por prolongar y dos buenos padrinos: Supervielle y Caillois, pero deberá conformarse con ver traducido su cuento «El balcón» en *La Licorne*, excelente revista que la uruguaya Susana Soca publicaba en París por esos años y que después

trasladaría a Montevideo. Ahora Felisberto Hernández es voluminoso, ha perdido su juvenil aire romántico, su pelo está gris. A su primer matrimonio le han seguido otros tres, en los que busca siempre la protección de mujeres maternales. Los últimos años de su vida son coherentes, marcados por una entrega absoluta a la literatura. Tuvo dos distracciones paralelas: el estudio del inglés, a partir de un diccionario y sucesivas novelitas policiales, y la invención de un nuevo sistema taquigráfico. Con este llenó numerosas libretas enigmáticas que, todavía no descifradas, tanto pueden contener borradores, reflexiones valiosas o confesiones íntimas.

«Lo que hace que el juicio de la posteridad sobre el individuo sea más justo que el de sus contemporáneos, reside en la muerte. Uno no se desarrolla a su manera sino después de muerto […]», ha dicho Barthes. Es el caso de Felisberto. Hoy se ha ido ampliando el círculo mínimo que consideró flagrante su singularidad y supo que su estilo, para muchos pobre, incorrecto o distraído, tenía las virtudes del rigor y de la búsqueda orientada. Ahora italianos y franceses editan sus obras completas con prólogos de Calvino y de Cortázar, mientras que en lengua española avanzan las ediciones accesibles. Sin embargo su nombre integra ya esa categoría que cada época crea o renueva y a través de la cual nacen sectas de simpatizantes y se trazan líneas de entendimiento en el campo cultural.

Él, Juan Carlos Onetti y Francisco Espínola siguen siendo los tres vértices de una generación excepcional de narradores uruguayos. Felisberto, siendo el más recurrente en cuanto a temas, el de proyección que puede parecer menos ambiciosa, el de espectro idiomático más reducido y el más despreocupado de las reglas, estructuras y brillos en que muchas veces se cimenta la realidad literaria, está quizás destinado a alcances más largos por su desprejuiciado e insistente cateo de ciertas formas confusas e inconfesas del espíritu humano, por un camino suficientemente original. «Un surrealismo *suyo*, un *proustismo suyo*, un psicoanálisis *suyo*», dice Calvino.

La obra literaria no siempre traduce referencias inmediatas a lo biográfico y, entidad independiente, reclama un respeto que el hombre no siempre logra. Las relaciones amorosas y las circunstancias, a veces humillantes o siniestras de lo cotidiano, como inscritas en un eterno presente —y el presente es lo efímero— no entran en la obra de Felisberto Hernández sino muy transformadas, desintegradas por una especie de indiferencia moral que las descarna de sustancia y peso sentimental de modo que ya no huelen a realidad excesiva. Felisberto Hernández y su obra están unidos por un lazo literario. Él es su personaje. Ha dejado caer los detalles circunstanciales, por determinantes que sean en el momento de la

ocurrencia inicial, para imponer su yo como sostén dramático de sus narraciones: salvo *Las hortensias*, en la cual imagina un personaje que se va enamorando de los maniquíes de su tienda y concluye fabricando la muñeca de goma con la que traicionará a su esposa, cuyo relato reclama la tercera persona, prácticamente toda su obra está escrita en primera. Buena parte de ella elabora recuerdos de infancia y adolescencia, no esconde las pistas que nos advierten y corroboran su identidad, y la reiteración de determinados episodios o asociaciones confirma la unidad psicológica del narrador de los diversos textos. Esto coincide con el protagonista, juega a ser su propio personaje. En la literatura confesional, diario, carta, narración autobiográfica, no hay velo ni distanciamiento alguno; el autor comunica directamente con el lector, que siente que entra en la historia, aunque sea privada. En el caso de Felisberto Hernández hay vastas zonas de la narración en que, pese al discurso enunciativo en primera persona, la aparente confesión mezcla elementos de distintas procedencias. Podría ser verdadera, porque ofrece precisiones temporales o espaciales aparentemente verificables y una lectura intertextual ofrece alusiones corroborativas. Pero hay una distanciada ironía y las verosimilitudes psicológicas tropiezan —o más bien se deslizan, porque todo está astutamente aceitado— con la evidencia de la irrealidad que nos recuerda que estamos en el plano de lo exclusivamente literario, que ese tono aparentemente confesional es engañoso, aunque la unidad psicológica del narrador se imponga como real. Hay dos planos y Hernández recorre uno y otro, pero sobre todo se complace en la zona intermedia y ambigua.

Muchas cosas turbias surgen de las obsesiones, los gustos y las costumbres del protagonista de sus obras, adscripto vitalicio (casi siempre el *acompañante* de alguien, el *aceptado* en una familia). Pero estos rasgos que aislados hasta pueden resultar siniestros, están ofrecidos de modo tan abierto, el estilo los rodea, analiza y aun exalta con tan manifiesta ingenuidad, que el contraste desarma y cautiva. Caminamos con el narrador por un pasado esfumado de casas ruinosas y jardines abandonados, pasado de la infancia y del Montevideo natal. De ellos arrancan, cobrando importancia narrativa, los elementos que la memoria aporta libremente y a los que el autor les atribuye poder de sugerencia.

Quienes conocieron la intimidad de Felisberto saben la importancia de la figura materna en su vida, esa madre que lo recuperaba en los interregnos matrimoniales y que lo sobrevivió. Su obra no registra, sin embargo, muchos trazos visibles de su presencia integrada en una entidad difusa y más amplia: su casa. Pero si bien las apariciones directas de la madre no abundan, la sentimos difusa en esa atmósfera mitopoética construida con el apoyo de determinados

objetos que soportan reminiscencias, objetos que gravitan sobre la memoria actual, no por su real importancia sino por su capacidad de desprender partículas de un tiempo y de un ambiente desde las cuales se proyectan vastas zonas unidas por continuidad sensorial.

Todo ese mundo de recuerdos es la infancia; a veces se destaca una sensación de penumbra o de humillación (la que siente ante un retrato: percibe la mirada del marido mientras paladea como un gran postre el retrato de la esposa), pero la suma de recuerdos tiende a construir un reino flotante de felicidad y sobre todo de irrealidad. «Bajo la lámpara de Celina nos llenábamos de luz como si nos hubieran echado encima un montón de paja transparente».

Hay en la escritura de Felisberto Hernández signos que actúan no solo dentro del fragmento sino desde distintas partes de la obra y aún confluyen en muchos casos desde todo el *corpus* hernandiano, haciendo más densa cada una de sus apariciones. Provocan la fluencia de determinado orden de asociaciones, al sesgo, diríamos, por cuanto no repiten una concatenación previsible y establecen un camino no usual para el pensamiento. Se trazan así líneas relacionadas que rozan y despiertan zonas profundas del subconsciente. Un ejemplo: el narrador revive un recuerdo, el de la gallina que cubre sus pollitos, gracias a la relación que establece entre el color de la gallina bataraza y el color de la pollera o falda amplia de su maestra. La relación implícita en la etimología de *pollera* entra en acción. El alumno se imagina refugiado debajo, como los pollitos; y otro grado más, debajo están también las piernas de la maestra. El elemento turbador surge de la idea de violar algo escondido, prohibido para el alumno y, en general, para la mirada de todos; también de la noción de blancura, por cuanto esta coincide en afirmar la privacidad y el secreto: las piernas son blancas por estar escondidas, nunca expuestas al sol. La tibieza, como la de la gallina, sugiere intimidad y proximidad. La proximidad con el sexo, no mencionado.

Las sucesivas apariciones de la pollera nos iluminan sobre el método envolvente, a menudo obsesivo, con el cual Felisberto elabora sus materiales. El tema aparece inicialmente en «Mi primera maestra». El niño imagina la situación, cómo será estar debajo de la pollera, y luego la realiza. En *Tierras de la memoria*, inconcluso libro póstumo, aparece el episodio más elaborado. La maestra se transforma en tía —se acerca en grados de intimidad—, la observación que el niño realiza adquiere una mayor osadía y al ser descubierto, al compartir el secreto de su audacia, se establece un vínculo o se modifica el ya existente entre tía y sobrino con un matiz de confianza sexual, de atrevimiento por un lado y aceptación por otro, rubricado por la risa cómplice que el niño le oirá a su tía. Niño que pronto descubrimos que es ya un adolescente de más de catorce años. La aventura *infantil* ocupa al

cierre del relato su cabal complejidad psicológica.

«En aquel tiempo mi atención se detenía en las cosas colocadas al sesgo; y en aquella casa había muchas […]». Las cosas al sesgo despiertan una visión también al sesgo. Y esta es capaz de tomar desprevenida a la realidad y es la única apta para descubrir secretos que la mirada normal no percibe, ni siquiera adivina. El rastreo de sensaciones, las curiosidades sexuales surgen de una misma fuente: el ansia de descubrir un secreto. La realidad palpable es una misteriosa ocultación, un envés atractivo, hermoso, disgustante o triste, pero siempre apenas el extremo del gran iceberg que ocultan las aguas. En el revés de las cosas se encontraría la respuesta a ese enigma tras cuyo esclarecimiento corre la vida del hombre o de algunos hombres. Los seres y las cosas comparten la capacidad de encerrar secretos, de ser vías indistintas para quebrar la apariencia. El hilo de esta persistente búsqueda de una hermenéutica asegura la homogeneidad de esa tela que Felisberto Hernández tejió desde sus más tempranos hasta sus últimos textos. Por ejemplo: «Hoy fui a la casa de una joven que se llama Irene. Cuando la visita terminó me encontré con una nueva calidad de misterio. Siempre pensé que el misterio era negro. Hoy me encontré con un misterio blanco… uno se encontraba envuelto en él y no le importaba nada más […]». Esa condición envolvente y subyugante es la esencia del misterio. De ella emana un constante reclamo de análisis, de violación, «Con Irene me fue bien —concluye —. Pero entonces, poco a poco, fue desapareciendo el misterio blanco». El tono de desencanto denota que el misterio era un aliciente; en el caso del amor, capaz de mantener la energía atractiva; en el caso de la obra literaria, de proporcionar la energía creadora. Podrá partir tanto de los seres como de los objetos.

La existencia del misterio es dialéctica: existe para ser revelado. El misterio, siguiendo el sistema denotativo de Felisberto Hernández —que aplica siempre sordina a los énfasis excesivos y rebaja las condiciones de las palabras—, se convierte muy pronto en secreto. Así domesticado, pauta del principio al fin *El caballo perdido*, en donde Felisberto prolonga su avidez de análisis hasta grados dolorosos y ejercita su sensibilidad en una cuerda insólita dentro de la literatura latinoamericana. Cuando la tensión del recuerdo se hace intolerable —habla de los ojos «insistentes y crueles»— y deja de tener acceso a lo que llama «la ceremonia de las estirpes», la angustia rompe en un desdoblamiento sorpresivo, lo llena de ternura hasta por sus zapatos y da entrada a su perseguidor, a su *socio*, que lo arrastra a la terrible compañía de otros que dejaron en la literatura rastros de similares experiencias.

El misterio no pasa por las coordenadas del tiempo. Se estaciona en el recuerdo que ha elegido para manifestarse en su

impenetrabilidad intrínseca. Los relatos más tempranos de Felisberto Hernández, incluyendo el póstumo *Tierras de la memoria*, cuyo sistema de creación es similar, son el resultado de una zambullida hacia lo más profundo de sus recuerdos, salto constante atrás en el tiempo y de un retorno con los resultados del buceo. El protagonista infantil que inicialmente alimenta su sensibilidad con cosas al sesgo, «ciertos giros, ritmos o recodos que de pronto llevaban la conversación a lugares que no parecían de la realidad» marcan el resto de la creación de Felisberto Hernández: las tímidas rarezas de «las longevas», de *Por los tiempos de Clemente Colling*, desembocarán en una galería extraña de insularidades psicológicas, de imprecisas morbosidades. El hombre normal, si es que existe, no le interesa a Felisberto Hernández. Se detiene siempre en el rasgo diferencial, extraño o que bordea lo anormal. Para esos seres cuya singularidad es un estigma que les obstaculiza la relación con el mundo, el escritor da señales de una gran tolerancia e incluso de ternura. Los críticos que han objetado las características *no positivas* de su obra no se han detenido en este rasgo, refiriéndolo a una de las figuras que más influyó en su generación, F. Nietzsche, en cuyos *Fragmentos póstumos* pudo leer este texto, que tan bien corresponde a la ética secreta felisbertiana: «Mi moral consistiría en quitarle al hombre cada vez más los caracteres comunes, especializándolo hasta hacerlo incomprensible para su vecino». Si hablamos de ética secreta es porque toda la obra de Felisberto Hernández hace gala de una desenvuelta amoralidad. El protagonista-narrador se analiza sin arrepentimientos, hasta el último arabesco de sus reflexiones, registrando engaños menores, trampas, pequeñas miserias secretas, desde el niño que infringe a conciencia las reglas que ordenan sus mayores hasta el pianista-vendedor de medias que recurre a las lágrimas para conmover a su clientela y colocar su producto, el concertista que se sabe no preparado y ensaya trucos de presentación para distraer al público y pasarle gato por liebre, el hombre que afina sus técnicas de fascinación para conquistar a la pobre sirvienta torpe y «parecida a una vaca» o dispone con naturalidad su casamiento con la mujer monstruosamente gorda por motivos que se deben más a la conquista de una cómoda placidez que al amor.

Tantas singularidades hacen de Felisberto Hernández un escritor que no se parece «a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos»; es un «irregular que escapa a toda clasificación y encasillamiento pero que a cada página se nos presenta como inconfundible», como ha reconocido Italo Calvino.

Jaque, 1984

FELISBERTO PARA MUCHOS

POCO ANTES DE yo salir de México, se realizó, dentro de las actividades de la Feria Internacional del Libro, una presentación organizada por don Arnaldo Orfila Reynal, de lo que sin duda constituye un acontecimiento bibliográfico importante, incluso para una editorial tan prolífica como Siglo XXI: la aparición de las *Obras completas* de Felisberto Hernández, en tres volúmenes. Integraban la mesa David Huerta, su prologuista, Rocío Antúnez, uruguaya autora de una tesis sobre Felisberto, y yo. Pensé que el escritor de lengua española quizás más cercano por su espíritu a nuestro autor era, precisamente, el mexicano Juan José Arreola. Le propuse a Orfila Reynal que lo invitara. Arreola, que vive prudentemente lejos del Distrito Federal, en su Zapotlán el Grande natal, aceptó y además asistió y con la nobleza y la gracia que lo caracterizan supuso una situación casi mágica, en la cual, en fecha imaginaria, habría estado sentado en una mesa del Tupí Nambá con Lautréamont, Laforgue, Delmira, Julio Herrera, los Vaz Ferreira, Supervielle y Felisberto. (Le recuerdo al posible lector distraído que nuestros mitos, grandes o pequeños, de Julio al Tupí, no suelen integrar los mitos del mundo). Para mi asombro todavía mayor, por lo que se verá más adelante, en ese mismo rapto de exaltación, unió a Felisberto con Rilke en su recuerdo admirativo. Creo que, como ocurre en muchos casos, el público se quedó detenido en la red de apariencia espectacular que adopta Arreola, que hizo teatro con Jouvet y es una de las estrellas de la televisión. Ese día, resfriado, se abrigaba con un gorro de astrakán del todo estepario. Es posible, entonces, que ese público no haya entendido mucho las intuitivas sincronías de Arreola. Algunos sentimos, sin embargo, que su comprensión simpática (en el preciso sentido etimológico) le hubiera encantado al espíritu del celebrado, de haber andado por allí.

Creo que toda la obra de Felisberto Hernández (Félix Alberto Hernández) apunta a fijar «el movimiento de una idea mientras se hace», «al placer egoísta de gozar con una idea mientras ella se mueve […]», de una idea movediza que se le escabulle mientras él está tendiendo las redes para atraparla. Que reaparece en el momento en que se ha distraído en otra dirección. Que le exige las más sacrificadas

actitudes.

Al principio la idea parece atraída por ciertos esquemas intelectuales; hay juegos geométrico-metafísicos, búsquedas de por qué e incluso esquemas imaginativos con leve color de utopías y fantaciencia. Pero con todo eso ocurre como con su Piedra Filosofal. Un día el albañil Felisberto cree «oportuna su forma» y la emplea para cimientos de su obra siguiente. Ese día ve, a las espaldas de su novia, el juego levemente siniestro que juegan las dos hojas de las persianas del balcón: «el placer de posiciones determinadas y el dolor de violarlas». Las cosas han decidido su peso en el mundo del escritor. Felisberto ya se ha casado, Marisa ha salido y al abrir un roperito se siente «horriblemente actor en el asunto de las hojas. Dentro, el vestido blanco de Marisa […] parecía Marisa sin cabeza, ni brazos, ni piernas». Un cigarrillo roto propone una alianza y una obsesión. «Una joven que se llama Irene le descubre una nueva calidad de misterio, un misterio blanco»; a su alrededor el piano y las sillas se contagian de ese misterio. Con Irene le «fue bien». «Pero entonces, poco a poco, fue desapareciendo el misterio blanco». Porque, «lo que más nos encanta de las cosas es lo que ignoramos de ellas conociendo algo. Igual que las personas». El escritor era lector asiduo de filosofía. ¿Habrá leído en el *Tratado de la naturaleza humana* de Hume lo siguiente?: «Es cierto que nada anima más poderosamente nuestra afección que el ocultar alguna parte de su objeto cubriéndolo de una especie de sombra, lo que al mismo tiempo que nos muestra lo suficiente para predisponernos en favor del objeto deja siempre algo para el trabajo de la imaginación». La imaginación de Felisberto acepta desde muy temprano el misterio como un elemento sustancial de lo que será su obra. «Hay personas que lo dicen todo, no nos dejan crear nuestro misterio. Yo quiero ilusionar a Juana, por eso quiero hacer surgir el misterio».

Primeras Invenciones es el título que en las *Obras completas* montevideanas (que ha reproducido en su reciente edición Siglo XXI, reemplazando el prólogo de José Pedro Díaz, el minucioso preparador de la edición original, autor de las notas y determinador de las variantes, por el de David Huerta) incluye a *Fulano de Tal, Libro sin tapas, La cara de Ana, La envenenada, Cuentos y fragmentos publicados* y *Cuentos inéditos*. En esos textos, el misterio suele buscarse todavía en los seres que se van colocando en tangencia con Felisberto, más a menudo que en las cosas. En la lectura recorremos ese impreciso escenario que puede suponerse variable, pero que conserva una vaguedad igualadora: «una ciudad un poco chica y un poco aislada» o simplemente «una ciudad», a veces sobre un río, con un hotel donde puede haber un compañero de mesa que ofrece algún relieve y también —no podría ser de otro modo para que el escritor atienda a él

— algún misterio. Una vez lo llaman a un convento para que toque el piano; primero mira a las niñas que harán música ante él; cada niña «empezaba a mostrar el principio de su estilo como *actriz de la vida*» (subrayo). Cuando él toca, «ellas me observaban el misterio a mí». En «El vapor», el texto siguiente, Felisberto camina por un muelle y recuerda «los momentos de actor que había representado en esa ciudad». Luego nos ofrecerá la experiencia de su «impersonalidad» y «la suntuosidad y lo importante que era el vacío de las cosas». Aparece el tema del desdoblamiento, que alcanza a seres y cosas. Está preocupado por encontrar un tema para escribir pero ese día «lo amenaza con normalidad» y esta, ya se sabe, no oculta ningún misterio tentador.

La ansiosa búsqueda de originalidad, uno de los signos que suelen marcar la creación artística a partir del romanticismo, ha tratado de escapar a las fórmulas tradicionales de comienzos, abandonando el impreciso «Había una vez» de los cuentos infantiles o el muy preciso «Habiendo llegado a la ciudad de X […] el día […] del año […]» con que dentro de algunas variantes se inician tantos relatos. Italo Calvino pudo constituir su penúltimo libro con un hilván que une una arriesgada serie de meros comienzos, dejándonos en cada uno de los casos «muertos de sed al borde de la fuente». En el caso de Felisberto y a lo largo del material agrupado en estos tres volúmenes, es muy notable la proporción de textos que comienzan de modo muy parecido, por una precisión que es más bien una imprecisión, temporal o espacial: «Una mañana». «Un día». «Una noche». «Una tarde». «Hace algunos veranos». «De esos días siempre recuerdo». «En mi último año de escuela». «Hace mucho tiempo leía yo un cuento». «Hoy he pasado en esta pieza horas felices». «Esta noche tuve que forzosamente atender a unos pensamientos». «Durante algunos meses mi ocupación consistió en […]». «En una noche de otoño hacía calor húmedo». Puede haber, por citar un caso más en la lista que se prolongaría demasiado, una apariencia de precisión: «El 16 de junio, y cuando era casi de noche, un joven se sentó ante una mesita donde había útiles de escribir». No se especifica el año, ni se agrega ninguna otra exactitud temporal. La vaguedad es, pues, la misma. En otros casos, menos frecuentes, la precisión es de otra clase: «Había una ciudad que a mí me gustaba visitar en verano». La desubicación o la ubicación vaga temporal o espacial proponen sin duda un interés y un laborioso acercamiento a ese interés, la explicación que siempre exige lo indeterminado y, otra vez, lo misterioso. Contribuyen también a convertir el mundo espacio-temporal, real, en levemente irreal o artificioso. Para acercarse a él serán necesarias las intenciones, que constelan la literatura felisbertiana. Por cualquiera de los dos modos de comienzo (que a veces se combinan, como en uno de los casos ya

citados), Felisberto llega a un mismo propósito: denotar una realidad en la que él, narrador, está involucrado, ubicarla en un pasado asediado por el recuerdo. Creo que aún podrían deducirse otras cosas de esos simples comienzos reiterados: ese pasado parece denso de sucesos y de ellos el narrador escoge uno en ese momento, por haberse destacado por una mezcla de artificio y de espontaneidad, dos nociones que vuelven, insistentes, en varios textos.

Pese a lo que podría deducirse del recurso a estos pocos variados comienzos, Felisberto Hernández no presume de desdeñar la originalidad: la ha experimentado muchas veces y habla de «esa fe que tenemos todos de tener alguna originalidad que de pronto sorprenda al mundo». Originalidad que no consistió en precipitarse sobre modos últimos que estuvieran en el aire sino en «trabajar literariamente —favorecido por lo que pueda haber de ventaja en los pocos conocimientos— contra la literatura y las formas hechas».

Son raros los escritores que en su etapa inicial no dejan pistas, vías de comunicación con autores muy determinantes, aunque luego, ya madura su voz propia, esos rastros puedan desaparecer, transformados o contrariados. En muchos casos iluminan hacia atrás a otros escritores al insistir en un rasgo, secundario en estos, confundido entre peculiaridades de un estilo característico por otros aspectos. La crítica de fuentes, a veces más pintoresca que iluminadora, no se ha aplicado en exceso sobre el *corpus* felisbertiano, aunque sea un lugar común hablar de Proust y de su modo de tratar la memoria y la infancia, a propósito de ese atildamiento que Hernández practica en sus primeros años como un ritual asimilado a revelaciones misteriosas y al acercamiento a la «poesía natural» que él codicia para sus creaciones. Muy rara vez se me ha dado con respecto a Felisberto esa imaginaria reordenación de pertenencias, ese ritual reintegro en el que no entra para nada en juego la petulante y confusa noción de plagio. Solo en un caso, en el de Rilke, se impone hablar de asombrosa —y hasta ahora descuidada— coincidencia. Rilke, por los años en que F. H. escribe su obra, era muy leído en el Río de la Plata. Creo que será muy fácil para los lectores del uruguayo imaginar lo que este pudo haber celebrado textos como los siguientes, entresacados de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*:

> «*Creo que debería empezar a trabajar un poco, ahora que aprendo a ver*».
>
> «*Tenía un rostro bien ordenado, en el que la inteligencia se renovaba de vez en cuando como si siempre comprendiera nuevas cosas*».
>
> «*[…] pues lo que sube así, está lleno de una fuerza reposada y nueva, pero lo que siempre estaba aquí, está cansado de haber sido*

evocado con demasiada frecuencia».

«En la vida no hay clases para principiantes; en seguida exigen de uno lo más difícil».

«Cómo llevabas tu mirada, semejante a una cosa que no estuviese quieta, reteniéndola en tu rostro inclinado hacia atrás».

«Se veía ya desde muy lejos que esa alegría lo hubiera sido para otra persona distinta, que era una alegría por completo extraña; tan extraña que ni siquiera se sabía a quién le hubiera podido convenir».

«El olor de las flores era ininteligible, como demasiadas voces que resuenan a la vez».

«Hubiera podido vivir a gusto con una sola verdad, este hombre, si hubiera estado solo. Pero no era una pequeñez estar solo con tal compañía. Por otra parte no tenía tan mal gusto como para invitar a las gentes a ir a verle cuando estaba en compañía de su verdad; no quería que ella anduviera en habladurías; era demasiado oriental para esto».

He dejado de lado una de las citas más significativas sobre una mano «que me pertenecía y que se hundía en una aventura irreparable» por su extensión, pero no resisto la tentación de incluir una última entre otras sacrificadas: «Yo, que ya de niño era tan desconfiado con respecto a la música (no porque me llevase más violentamente que nada fuera de mí mismo, sino porque había notado que no me depositaba donde me había encontrado, sino más abajo, en lo inacabado […])».

Ni con estas citas agoto los puntos de encuentro entre dos sensibilidades asombrosamente afines ni pretendo otra cosa que señalar, una vez más, la existencia de familias del espíritu que se unen escapando a la red que los análisis histórico-sociales les tienden, con pretendidos campos ideológicos y con referencia a la especificidad de la vida de cada escritor.

Toda la obra de Felisberto Hernández ofrece una lupa ajustada sobre puntos, a veces mínimos, de la realidad constituida por los seres, sus pensamientos, las cosas, sus relaciones, que se mueven en «un pequeño mundo con mucho espacio», donde ahora, quizás, se dé cabida a los lectores para los que, desde siempre estuvo destinada, más allá de nuestras fronteras. No es muy frecuente que las *Obras completas* de un autor lleguen a un público en este estado de casi virginidad, dividido en entusiastas casi secretos que las esperan desde hace mucho y en posibles lectores que lo ignoran todo de él. Fuera de su país ese es el panorama, que esperemos que ahora cambie.

Separata del semanario *Jaque*, 1984

HA MUERTO FELISBERTO HERNÁNDEZ

HA MUERTO FELISBERTO Hernández, y con su muerte queda clausurado uno de los grandes mundos novelísticos que se dividieron en el segundo cuarto de siglo la dignidad mayor de nuestra literatura; con Onetti y Espínola, con Morosoli y Amorim, Felisberto Hernández proporciona relieve y una singularidad original a nuestra narrativa. Su obra fue de una parvedad que no debe sorprendernos, ya que es característica de buena parte, la mejor quizás, de la obra nacional.

Sus libros produjeron la veta más insólita por la que hasta ese momento hubiese crecido obra nuestra. La más difícil de continuar.

Se ha dicho de ella, por decir algo, que es proustiana o que es vazferreiriana, como si con ello se agotaran sus raras características. Lo mismo daría pretender prescindir de Onetti por sus orígenes faulknerianos o de Amorim por su más difusa ascendencia criollista. Con la herencia literaria que podía resultar en el momento más obvia y menos aventurera, y con una desmantelada provisión de recursos de oficio o de imaginación meramente idiomática, como escritor nato que es, transformó cada pobreza, cada desazón, en un fruto sabroso, de gusto totalmente peculiar e inconfundible.

Atento como pocos a la realidad que lo rodea, eso no le obligó a humillarse a la realidad, a abastecerse en ella de lo obvio, a reducirla al común denominador. Pocos como él supieron rehabilitar la capacidad para lo insólito latente en lo cotidiano. «En aquel tiempo, mi atención se detenía en las cosas colocadas al sesgo; y en aquella casa había muchas: los cuadros blanqueados del alambre del gallinero, los cuadritos blancos del tejido del cuello sujeto por ballenas, el piso del patio de grandes losas blancas y negras y los almohadones de las camas».

> *Al principio había mirado los objetos distraídamente; después me había interesado por los secretos que tuvieran los objetos en sí mismos; y de pronto ellos me sugerían la posibilidad de ser intermediarios de personas mayores; ellos —o tal vez otros que yo no miraba en ese momento— podrían ser encubridores o estar*

complicados en actos misteriosos. Entonces me parecía que alguno me hacía una secreta seña para otro, que otro se quedaba quieto haciéndose el disimulado, que otro le devolvía la seña al que lo había acusado primero, hasta que por fin me cansaban, se burlaban, jugaban entendimientos entre ellos y yo quedaba desairado.

Así, por la presencia de una mirada intencionada y despierta, las cosas vienen a primer plano, pero enmarañadas en relaciones secretas y propias, sin terminar de desprenderse de sus defensas de misterio. Por lo demás, y aunque el mundo de las cosas pueda estar para Hernández rico de subcutáneas sorpresas, para que ellas sean verdaderamente liberadas falta aún una operación esencial, que él ejecuta a lo largo de toda su obra: la refracción a través del recuerdo. Nunca, o muy rara vez, se puso Felisberto a contar lo que estaba viviendo o viendo, en el momento mismo del suceso o de la impresión. Necesitó abandonarlo, olvidarlo quizás para volverlo a recordar; de ese modo los perfiles se desvanecían un poco, lo que era concreto y limitado cobraba necesaria imprecisión. Se podía suponer sostenido por ilimitadas prolongaciones y resonancias. En el menor espacio del recuerdo, apenas cabe lo imprescindible, se abandona lo accesorio, los excesivos detalles, la ubicación exacta en el lugar, en el tiempo.

Un cuento comienza: «Hace mucho tiempo leía yo un cuento en una sala antigua. Al principio entraba por una de las persianas un poco de sol. Después se iba echando lentamente encima de algunas personas hasta alcanzar una mesa que tenía retratos de muertos queridos. A mí me costaba sacar las palabras del cuerpo como de un instrumento de fuelles rotos. En las primeras sillas estaban dos viudas dueñas de casa […]». Otro: «Había una ciudad que a mí me gustaba visitar en verano. En esa época casi todo un barrio iba a un balneario cercano. Una de las casas abandonadas era muy antigua […]». O: «Apenas había dejado la adolescencia me fui a vivir a una ciudad grande». O: «Hoy me estuve acordando de una cosa que me pasó hace pocas noches. Esa noche yo había encontrado una mujer, y los dos fuimos por una calle solitaria». O: «En una noche de otoño hacía calor húmedo y yo fui a una ciudad que me era casi desconocida: la poca luz de las calles estaba atenuada por la humedad y por algunas hojas de los árboles».

Así, a lo largo de su obra Felisberto Hernández insiste en algunas notas que serán características de su estilo: ese llamado a un mundo no afantasmado, ni crepuscular, porque de alguna manera es claro y casi jubiloso, que concluye en la creación de uno más bien onírico, colmado de minuciosos detalles, quizás nimios, en base a una arbitraria escala de valores. Aunque esto de la arbitrariedad puede ser

apresurado juicio de quien está al margen del proceso. Muchas veces vuelve el autor sobre una misma obsesión de justeza expresiva, de fidelidad a la impresión huidiza que debe ser fielmente registrada y se escapa, para que no se nos aparezca como fundamental verdad del escritor. En «Las dos historias» dice de la angustia de quien escribe en pugna con la exactitud:

> *[…] se daba cuenta de que se le deformaba el recuerdo, y él quería demasiado los hechos para permitirse deformarlos; pretendía narrarlos con toda exactitud, pero bien pronto advirtió que era imposible; y por eso lo empezó a torturar esa indefinida y secreta angustia.*

Tanta preocupación por registrar la realidad podría hacer suponer que su vida fue rica de vueltas insólitas, de tragedias necesitadas de sublimación, una de esas vidas que van de clímax en clímax. Y en cambio transcurrió en un círculo breve: sus aventuras más extremosas fueron un viaje a París, el clásico viaje nacional, que, conociéndolo, podemos suponer, como el de algún otro famoso narrador nuestro, más dedicado a recordar el Montevideo lejano que a descubrir el nuevo contorno demasiado exótico; y las giras pianísticas por el interior, acompañado por su fantástico administrador, Venus González Olaza (aquel amigo suyo con toda la barba que buscamos —y encontramos— junto al cuerpo muerto de Felisberto). Y si del viaje a París poco o nada se trasluce en su obra, las giras sí fueron dándole esos sabrosos detalles mínimos, ínfimos para otros, desde los cuales partiría para sus admirables relatos. La llegada a los pueblos con sus caballos de batalla, *Petrouschka* o *El amor brujo* (en versiones, según una que le oí hace algunos años, donde predominaría su juguetona fantasía, su lirismo y la fidelidad al espíritu, sobre la exacta veracidad frente a la obra) producía esas leves distorsiones de lo normal que luego amplificaría en «El balcón», en «Mi primer concierto» o en «El cocodrilo».

Sin embargo, quizás a nada le haya sacado tanto partido como a los años de la adolescencia; vuelto a ella con morosidad, con regodeo a veces cruel, iluminó las equivocaciones, los deseos, los rechazos, los amores, turbaciones y desajustes que normalmente se olvidan, con un minucioso realismo, con una agudeza psicológica que no por llegar a extraños descubrimientos puede ser considerada distorsionadora o fantástica. Para algunos críticos sañudos esto ha pesado bastante para desprestigiar la obra entera. Sin embargo, hay mucho de inocente, casi de rezagadamente infantil en esta mezcla de ingenuidad alegre y maliciosa inculpación.

Aunque pensamos que a Felisberto Hernández jamás le preocupó

que su literatura fuera nuestra y de su tiempo, le resultó por añadidura, sumamente, nostálgicamente montevideana: afincada por el recuerdo en los comienzos del siglo, cuya edad tenía su autor, ella nos lleva por la calle Gil, por las vueltas del 42, por el aire apacible del Prado hacia un pasado montevideano que muchos conocemos más por la literatura que por nuestros propios pasos. Los tiempos de Clemente Colling han concluido. Otros son los tiempos, las urgencias, incluso lo que muchos exigen de un escritor. Felisberto Hernández pasó por la vida ajeno a algunos problemas que empezaban a interesar gravemente a otros. Y, para ser justos, más que ajeno, descolocado. Su literatura fue egoísta quizás, pero no podía ser de otra manera. Hay que elegir entre que sea así o que no sea. Pero pese a la distracción de muchos, pese a que todavía es entre nosotros un escritor de élites casi desconocido, su obra está ahí rica en su pobreza, irrepetible y original y nuestra. Esperemos las alternativas que seguirá en nuestra nada rumbosa literatura y digamos: ha muerto Felisberto Hernández. ¡Viva Felisberto Hernández!

Época, 1964

J. C. ONETTI: DOS CUENTOS RIGUROSOS

ONETTI ES EL MISMO cuando escribe sus novelas extensas que cuando escribe sus cuentos; solo que en estos se ve forzado a practicar una virtud, la de la brevedad, que en aquellas remplaza por otras. En sus novelas las elipsis suelen ser modos de escamotearle artísticamente al lector un fragmento de la realidad necesario para la comprensión directa, rápida, paréntesis en blanco que se llenará tramposamente cuando el autor lo quiera. En cambio, en los cuentos, leyes más rigurosas gobiernan las omisiones y las revelaciones, que propenden en los mejores a una economía muy legítima y no solo a un modo de manejar al lector en sus previsibles actitudes.

El mundo de la ficción de Onetti —y no me meto en su mundo personal— es de una sorprendente unidad: se entra a él por sus novelas o por sus cuentos. Un mundo quieto, muerto casi, como un escenario desmantelado, sin paisaje. Los pueblos —ese genérico Santa María— se estremecen al paso de sus solitarios habitantes como una escenografía detrás de la cual solo acecha un vacío absoluto. En medio de ese fondo esquemático, los seres se mueven en soledad, se entrecruzan, se rozan, creen amarse, desearse, creen acaso torturarse unos a otros, sufrir unos por otros, incluso morir unos por otros, sin dejar nunca de ser tangenciales; excepto algunas raras excepciones, encarecidas, a las que Onetti dedica su ternura un poco ácida, una comprensión más empeñosa.

El infierno tan temido incluye dos de estas excepciones, que son a la vez los dos relatos mejores del libro, y además dos cuentos antológicos. El libro, que tiene cuatro, resulta muy representativo de Onetti porque expone todo el espectro de sus características, desde las virtudes mayores que lo convierten en el escritor de jerarquía que es, hasta sus distracciones y haraganerías más imperdonables. Es decir desde «Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput», publicado por primera vez en *Entregas de La Licorne* y «El infierno tan temido», publicado en *Ficción*, hasta «El álbum», publicado en *Sur*, y «Mascarada», publicado remotamente en una ignota revista estudiantil, *Apex* (una de ellas; hubo dos).

El más antiguo, «Mascarada», dice con exceso descriptivo la llegada de una mujer a un parque, que coincide en todo con su andar ilusionado, su contemplación de una pareja de bailarines de tablado, de un hombre con un mono, de una mujer que canta, vestida de hombre; alude mucho al aspecto ridículo y prostituido de su protagonista, para concluir abonando sorpresivamente su inocencia fuera de lugar, cuando el hombre gordo le toma la mano y la lleva «siempre cubierta con la suya hasta encima de la mesa» y le hace «una pregunta, una risa, otra pregunta, por todo dos preguntas que ella no alcanzó a comprender».

«El álbum» realiza, hasta el final preciso, nítido, la ambigüedad entre la verdad y la mentira, cara a Onetti: la mujer recién llegada al pueblo, desconocida, cargada de valijas y de una vida ni corta ni vacía ofrece al protagonista algo más que una iniciación amorosa o el prestigio de tener una amante forastera y mayor: le ofrece la seducción de lo imaginario, el relato de fabulosas gestas amatorias que a cada cita lo arrancan del destino de mediocridad hastiada que le ofrece el pueblo. Cuando la mujer se va del hotel dejando su baúl como rehén de una cuenta impaga y el protagonista lo rescata, empeñando su reloj, saqueando sus ahorros, en un gesto adulto e ingenuo, encontrará que el álbum de fotografías «hacía reales, infamaba cada una de las historias que me había contado, cada tarde en que la estuve queriendo y la escuché».

La «Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput» es, ya desde su título, una gran humorada onettiana, no tan rara como lo podrían hacer pensar *El pozo*, o *Para esta noche*, o *Tierra de nadie*. Onetti que —como es harto sabido— entró en la literatura por el camino más negro, por el rastro maledicente de Céline, en una época, que practicó la liberación por el exceso, la decantación por descenso, una especie de cura de lodo para el reumatismo espiritual, fue, no digamos que abandonando su pesimismo sin fisuras, pero dándole la apariencia de un humor menos agresivo y negro que aquel. El romanticismo de sus comienzos, algo tenebroso pero romanticismo al fin, con su sexualidad pudorosa —pese a su admiración por Miller, nunca intentó la obscenidad— dejó paso a un menor arrebato, a una leve sonrisa escéptica; muy probablemente a una amargura mayor o más auténtica, pero disimulada en lo inmediatamente apreciable por un humor cada vez más frecuente. Ahora busca el detalle levemente grotesco, en la psicología o en la invención argumental. Será el chivo de *Para una tumba sin nombre*, el turco y la mujer de «Jacob y el otro», el testamento con perro incluido en «Historia del caballero de la rosa…».

A Santa María llega por agua —que Santa María está sobre el río cerca de Salto es un dato para la geografía onettiana a no desperdiciar

entre los aportes de este cuento— una insólita pareja de hombre «joven, delgado, altísimo», y una muchacha «diminuta y completa»… «demasiado próxima a la perfección para ser una enana, demasiado segura y demagógica para ser una niña disfrazada de mujer». Algunos aburridos se maravillan, indagan, averiguan o inventan. Se los supone bailarines. «Pero nunca nos pusimos de acuerdo respecto al nombre del empresario, y me empeñé en oponer a todas las teorías soeces una interpretación teológica no más absurda que el final de esta historia». El final es la pareja aposentada en casa de la vieja millonaria sentimental y malcriada, el hombre vigilando las hormigas como improvisado jardinero, la mujercita atendiendo a su visible embarazo y mimando a la vieja y a su perro achacoso, y la expectativa, creciendo en el pueblo y quizá en ellos, colmada cuando el escribano difunde la modificación del testamento. Y la muerte súbita y accidental de la vieja, y el donativo de quinientos pesos más el perro. Y el remate:

> *Porque lo vieron de pie y de rodillas en el pescante, y luego de pie sobre la tierra gorda, negra y siempre húmeda, sobre el pasto irregular y tempestuoso, braceando sin pausas, jadeando por la mueca resuelta y fatigada que le descubría los dientes, para trasladar al voleo las flores recién cortadas, del coche a la tumba, un montón y otro, sin perdonar ni un pétalo ni una hoja, hasta devolver los quinientos pesos, hasta levantar la montaña insolente y despareja que expresaba para él y para la muerta lo que nosotros no pudimos saber nunca con certeza.*

El cuento es redondo, sin excesos ni usuras; los personajes están vivos y traen un misterio muy auténtico que no está forzado; se integran en una Santa María expectante, atisbada desde distintos ángulos, con un ritmo justo. El estilo es una muestra del mejor barroco onettiano con su mezcla de cinismo y lirismo muy ajustado a la presunta condición de sus personajes.

«El infierno tan temido» es otro cuento excepcional, aunque de clima muy distinto. La negrura onettiana vuelve por sus fueros, pese al grotesco tremendo del tema de este relato, uno de los más irrespirables de la literatura uruguaya. Su construcción es perfecta, una espiral que se va cerrando sobre Risso, el hombre que no perdonó la infidelidad que le confesaba su mujer, y que abandonado por ella se va viendo cercado por una serie implacable de fotos enviadas a él, a sus compañeros de trabajo «para ser donada a la colección Risso», desde las cuales ella va reiterando las infidelidades, desde un cuarto de hotel de distintas ciudades. Los sobres llegan periódicos, seguros, con un hombre siempre distinto, pero con el mismo reconocible

cuerpo de su mujer en fotos más insultantes que pornográficas que, desde su odio tenaz, laborioso, simbolizan compensatoriamente para Risso un amor ultrajado. «[…] por qué no aceptar que las fotografías, su laboriosa preparación, su puntual envío, se originaban en el mismo amor, en la misma capacidad de nostalgia, en la misma congénita lealtad».

Cuando al cabo, lentamente, comprende que la verdadera traición ha sido la suya, la de haberle repetido desde su viudez y sus cuarenta años a su mujer de veinte: «Todo […] puede sucedernos y vamos a estar siempre contentos y queriéndonos. Todo; ya sea que invente Dios o inventemos nosotros», sin haber sido luego capaz de algo diferente del odio y de la mezquindad, ya es tarde. Las postales llegan a la abuela de su hija primero, a su hija después, en el colegio de hermanas. Ya no le sirve el riesgo, al fin planeado, de averiguar su dirección y llamarla o irse a vivir con ella. Y resuelve matarse, matarse él y no matarla a ella, como con gran escándalo explica su colega de Hípicas, el necesario intermediario entre la historia y nosotros.

Acto de amor, conservado a través de la obsesión y el odio, acto capaz de salvarlo de ser una isla más, perdida en un mundo mísero. Como es acto de amor el del caballero de la rosa, convirtiendo en inútiles, devueltas flores el inútil dinero, para partir libre con su mujer y seguir su aventura sin ataduras que la menoscaben.

Con este libro, que reúne los relatos publicados después de *Bienvenido Bob y otros cuentos*, agota Onetti sus reservas, gloriosamente. Queda fuera del libro propio «Jacob y el otro», publicado con los restantes premios del concurso de *Life*, en el volumen editado por Ediciones Interamericanas.

Época, 1962

SOBRE ONETTI: APUNTES DESPUÉS DE UNA LECTURA

ENTRE AMOR DISPLICENTE y odio displicente, entre Dios y no Dios, entre registros del delirio humano y destrucciones finales, la obra de Juan Carlos Onetti ha sorteado las distintas tentaciones de la irreal transparencia —una de las búsquedas teorizadas por nuestro siglo— para sumergirse en la turbiedad. Entre Santa María y la ciudad que la enfrenta, la recién denominada Lavanda, pasa un río, río ambiguo, río barroso o río como mar, según desde dónde se lo mire, también él tendido entre dos polos. Onetti ha tratado de bañarse siempre en ese mismo río, río de memoria que arrastra «los años muertos que nadie entierra», que se pudren entonces y constituyen esa especial atmósfera encerrada en un nítido adjetivo: onettiana. (Hay hombres y hay literaturas que, al encerrar una visión del mundo, se prestan para encarnarse en adjetivos. Pueden enfrentar unas a otras, todas verdaderas. A los seres que tienen esas visiones les ocurren cosas que se corresponden con las ficciones que crean. Hablamos entonces de mundos kafkianos, borgeanos u onettianos). En el Uruguay largamente batllista que estrenó perfecciones en América del Sur, *El pozo* de Onetti, que hoy nos resulta asombrosa anticipación de agonías futuras, pareció sin duda a muchos escritura aloética no justificada por el lugar común de nuestro bienestar. Onetti siguió diciendo que no, «por costumbre y por lucidez» y Dios, «la única autoridad soportable», o los demonios que jugaban a la pelota con el alma de santa Teresa, parecen haber querido darle la razón, andando a puntapiés con nuestra historia para dejarla encajada en un pozo del cual el optimismo histórico —o su simulacro— no tiene la fórmula de extracción. En su costumbre de lucidez negativa y en su insatisfacción, Onetti debió luchar contra otras constancias: «Toda mi literatura reiteraba la vieja y tonta necesidad de tener un amigo y confiar: aludía también a la desconfianza impuesta, al secreto y a la astucia».

Dejemos hablar al viento, la última novela de Onetti insinúa desde su comienzo esta doble vertiente, esta pendular tentación.

En la primera parte de la novela, Lavanda, La Banda, en lo que parece un homenaje casi póstumo, deja de cederle detalles a Santa

María para separarse con repentina vida propia, que se manifiesta en los nombres de ciertas calles y lugares: Agraciada, Isla de Flores, Petrarca (Domingo, el que trazó las calles de Montevideo), la plazoleta del Gaucho, el costado del Seminario, avenida Brasil. Y el 125 —un autobús—, y algunos coloquialismos solo para uruguayos: el «Tuya Héctor», célebre frase de la tradición futbolística, un pegajoso, nocturno cantito de la televisión, los elementos básicos de algún personaje como Carve Blanco y algunos detalles más que no parece necesario computar sin olvido. *Las luces del lado de Ramírez* —una playa—, las menciones al Parque Hotel y a la arena crean el verano montevideano. Nominalista, veo surgir la cosa tras los nombres, tras el soplo de la voz, de los olores que flotan sobre la primera parte de la novela.

Onetti contó alguna vez, intentando quizás contribuir con una base real a la delimitación u orientación de su leyenda creciente, sus múltiples trabajos anteriores a su ortodoxa secretaría de redacción de los comienzos del semanario *Marcha*; trabajos varios, a la Steinbeck (que no es su escritor favorito), otros que los fraguados, sin duda con la aceptación del biografiado —en espera quizás de ver evolucionar estas fantasías en alguna tesis desaprensiva—, en el número de homenaje de *Cuadernos Hispanoamericanos*. Medina, personaje secundario de Santa María, no inventado aún en *La vida breve* pero ya comisario en *Juntacadáveres*, usurpa, como tantas veces ocurre en la vida, el lugar que pudiera corresponderle a otro y se ubica, protagónico, en el eje de la novela. En el primer capítulo, aparece como enfermero en Lavanda. El lector apresurado puede suponer que el argumento lo va a seguir por una posible sucesión de trabajos-castigos absurdos que dispone Frieda. Medina, como comisario sanmariano, ha cometido «un acto sin comprender»: no solo no detiene al Pibe Manfredo, contrabandista, sino que cruza con él el río, cruza su propia frontera entre una y otra vida posible, para empezar en Lavanda sus trabajos de Hércules menoscabado, a través de los cuales busca un camino, una redención, una dignidad relativa, la de no ser mantenido por Frieda. Sin embargo, la dirección apuntada por ese primer capítulo se desvía. No habrá más vagabundeos por empleos fantásticos y Medina volverá a su oficio inicial, a la pintura. Queda un misterio borroso, la finalidad por la que Medina espera al pie del moribundo, el porqué de su fracaso cuando este muere y él no está.

La aventura cotidiana de Medina, dibujante de una agencia de publicidad y pintor angustiado, tiene un imán. Pintor, busca una imagen abarcadora, original. Y explosiva: «Pintar una ola. Descubrirla por sorpresa. Tiene que ser la primera y la última. Una ola blanca, sucia, podrida, hecha de nieve y de pus y de leche que llegue hasta la costa y se trague el mundo». Esta imagen, esta ola de claridad, de

blancura que suma pureza e impureza (recordemos la teoría eisensteniana de lo blanco terrorífico) no le será dada. No donde la busca. No en el mar. Pero el bellísimo final de la novela, el capítulo XLI, «Por fin, el viento», dispone la irrupción en la noche de lo que Medina no admite que sea un alba anticipada; una luz, «ya muy alta avanzando sobre la ciudad, apartando con violencia la sombra nocturna… con un ruido de grandes telas que sacudiera el viento». Ola de claridad terrible, presumiblemente aniquiladora como ese temporal de Santa Rosa que planea con sus tensiones sobre el capítulo I de *La vida breve*,«breve tormenta grandilocuente» que todos esperan y que al fin se descarga, casi treinta años después, «en la noche tercera» de la espera de Medina,«porque es de noche que se realizan los grandes sueños».

Como todo herético —Onetti es el herético que alude para ver quién las recoge a ciertas palabras de san Pablo— principia su gestión herética por el lenguaje. Lenguaje, «palabras más poderosas que los hechos», palabras para escribir la novela, que es la verdad indiscutible, como afirma en «La novia robada». Palabras y una ascesis mayor para ordenarlas. «Todas las faltas de gusto provienen del corazón», dijo otro desesperanzado, Cioran. Onetti se vigila. El narrador en *El astillero* o en *Juntacadáveres* está sumergido soñolientamente en la complacencia de la rememoración (siempre hay complacencia, aunque se aplique a un recuerdo doloroso, por cuanto el recuerdo nos asegura vida vivida, triunfo sobre la nada y establece nuestra duración, nuestra sobrevivencia frente al dolor). Produce imágenes que se demoran en el objeto suscitado: jazmines, una tarde, un ronquido, unas muchachas; atrae recuerdos, islas de desafiante nostalgia. En *Dejemos hablar al viento* algo ha sido suprimido, recortado: el impulso lírico que insinúa una esperanza, una caridad última. Los adjetivos salen de una zona más agria del diccionario; Díaz Grey ha perdido terreno y un Brausen terrible, irónico, gobierna los pasos de los que bordean la destrucción y la rehúyen.

Zona Franca, 1980-1981

CENTENARIO DE LA BARONESA KAREN BLIXEN

CUANDO A HEMINGWAY le otorgaron el premio Nobel, en 1954, aunque no lo declinó tuvo la gentileza de advertir que la elección debería haber recaído en «*that beautiful writer Isak Dinesen*». Hablaba de Karen Blixen, de soltera Karen Dinesen, que adoptó nombre masculino quizá para hacerle una trampa al público pero también y en lo esencial para asegurarse la independencia respecto a ese personaje de «escritora» que su tarea necesariamente creaba. Hemingway, pese a ser cualquier cosa menos un erudito, la conocía y admiraba; tenían en común algunas experiencias insólitas: la vida en África, la caza de leones.

La muerte de Karen Blixen en 1962 estimuló a los traductores de su no demasiado extensa creación. Robert Langbaum, para Hannah Arendt el más serio de sus críticos, ha dejado una definición de su obra, «una auténtica pastoral, la mejor prosa pastoral de nuestro tiempo», que justifica el prestigio creciente de esta escritora de la que Dinamarca celebra este año el centenario del nacimiento.

Su biografía está llena de aristas, de nítidos planos que se cortan, como algunos de sus propios textos. Su padre se suicida cuando ella tiene diez años. Al crecer se enterará de que lo ha hecho por amor de una joven parienta suya muerta a los veinte años. En medio de la desaprobación general, Karen se casará con un primo por parte de padre, el barón Blixen. ¿Acto de lealtad con la rama paterna o búsqueda de una vía de escape? Su padre había vivido entre indígenas en Norteamérica, prefiriéndolos a cualquier europeo. Karen, ahora baronesa Blixen, se instalará en una plantación cerca de Nairobi, a la vista del monte Kenia y del Kilimanjaro. El matrimonio duró poco. Karen conservó de él el título y una sífilis cuyos rastros marcaron su salud para siempre. Y aunque no sabía nada del cultivo del café dejó que su primo retornara a Europa y ella quedó al frente de la plantación. Con el tiempo se enamorará de un inglés tan ligado a África como ella misma, Denys Finch-Hatton, adoptará su divisa, *Je responderai*—con el doble sentido de responder y de hacerse responsable— y la lengua en la que escribió buena parte de su obra.

Finch-Hatton morirá al caer la avioneta en la que solía desplazarse, ya en plena guerra, y Karen Blixen deja las planicies de Kenia, los masáis, kikuyus y swahilis, con cuya lengua y problemas estaba compenetrada, para volver a su casa natal, Rungstedlung, donde morirá a los setenta y siete años. Empezó a escribir tardíamente, para rescatar ese pasado en el que vivió con mayor intensidad que en el presente, pasado, pese a todo, no siempre dramático.

Su obra se divide de modo claro en dos partes. Por un lado está su novela publicada en 1944 y traducida al francés como *Les voies de la vengeance*, sus colecciones de cuentos, cuyos nombres varían en las diversas lenguas por razones de eufonía, *Seven gothic tales* (1934), *Winter's tales* y *Last tales* (1946), en español *Las cariátides y otros cuentos góticos*. Por otra parte tenemos el registro de su vida africana, *Lejos de África*(1937). En 1979, después de su muerte apareció *Daguerreotypes and Other Essays*, con prefacio de Hannah Arendt.

Si, como quería Coleridge, lo que constituye el acto poético es el logro de la momentánea suspensión de la incredulidad, *Vengadoras angelicaleses*, más que ninguno de los cuentos de Blixen, un fenómeno poético. El sutil equilibrio de esos elementos que sostienen la novela romántica, el mórbido atractivo de la llamada «novela gótica» y su *pathos* propio, nos someten a sus peculiares leyes mientras seguimos la compleja psicología de sus personajes o corremos sin interrupción tras los acontecimientos que no se arrastran.

Pero pese al atractivo de su obra de ficción, su libro verdaderamente notable es *Lejos de África*. No sé si parte de su encanto no proviene de la ambigüedad del género al que pertenece. Sin duda es más memoria que autobiografía, por cuanto buena parte de esta nos es limpiamente escamoteada. Si todo lo relativo a la infancia o a la relación con sus padres, podría quedar omitido por la limitación geográfica del libro, el silencio con que elude su vida matrimonial y su fracaso corresponde a otras razones: de discreto señorío y aun de clásico sometimiento a un rigor temático: lo que importa en este libro es África, ese territorio que ella ha adoptado y que a su vez se la ha apropiado. Tampoco su larga y feliz relación con Finch-Hatton es mencionada de modo confesional; la deducimos de algún pasaje, y aun pienso que si su muerte ocupa un capítulo importante es porque en él la reacción de los indígenas que habían tenido parte activa en su vida africana, su dolor y las formas de su duelo, cobran especial valor.

En algunos de sus ensayos, Karen Blixen confiesa no haberse preocupado del problema del feminismo. Pero en verdad su vida aporta muchos elementos, aunque no los haya teorizado, a ese gran tema de nuestro siglo. Las luchas de su existencia en África pudieron muy bien haber sido las luchas de un hombre. La sensibilidad con que

las narra, con que privilegia a algún tema entre otros, es la de una mujer. Como Hemingway cazó leones. Pero no se deleitó en la caza como expresión de fuerza o soterrado impulso destructor que así aflora. Cazó los leones que aterrorizaban a «sus» indígenas —que venían a pedirle ayuda— o que les comían el ganado que constituía su propiedad. Debió pasar muchas horas atendiendo, analizando y anotando las reacciones de esas criaturas cuyos códigos eran tan distintos de los europeos para ser capaz de retratarlos luego con una ternura que llega sin sentimentalismos al lector. Hay un episodio inolvidable, cuando en medio de la recolección del café se le ocurre improvisar poemas en swahili para entretener a los niños que la rodean, divertidos con ese extraño juego y que al fin, hechizados por el descubrimiento de esa nueva forma de hablar, terminan pidiéndole, cuando ella se interrumpe: «Habla todavía. Habla como la lluvia», «no sé, —dice—. Pero debía ser un signo de admiración porque la lluvia, en África, es siempre celebrada y esperada con alegría». Karen Blixen había elegido allí un lugar para su tumba.

La guerra la obligó a volver a su tierra natal. Lo que en ese momento fue para ella un drama terrible, la separación de tanta gente a la que amaba, la destrucción de sus plantaciones, la venta de sus muebles y de sus máquinas y animales, fue para su patria el nacimiento de una de sus glorias nacionales.

Jaque, 1985

IVY COMPTON-BURNETT: DEL BISTURÍ COMO INSTRUMENTO LITERARIO

LA APARICIÓN EN América y en España de la traducción de dos de las novelas de Ivy Compton-Burnett, a poco de su aparición en Francia y en Italia, indica que al fin de una larga vida, ya pasados los setenta años, sus libros empiezan a salir del ámbito restricto de los *happy few* para recabar una fama más extensa. Ivy Compton-Burnett es inglesa; nacida en la última década del período victoriano, es un poco menor que Joyce, que Woolf, que Lehmann, que Lawrence, que toda esa teoría deslumbrante que fijará las características de la literatura inglesa de esta época. Pero si las novelas resultan de por sí insólitas, aún lo parecen más al vincularlas con las que, escritas en el mismo momento, mantienen con ellas muy poca semejanza formal.

En cierta medida parece repetirse con I. C. B. el caso de un Tomasi di Lampedusa, que se impuso con una obra en cierta medida rezagada con respecto a los estilos literarios de su momento, de cuyas riesgosas elaboraciones prescinde. Pero si Lampedusa hizo una abrupta aparición póstuma con una única gran novela, Compton-Burnett escribió la primera suya en 1911, y fue publicando regularmente a partir de 1925 una sucesión de novelas de títulos generalmente simétricos y confundibles que parecen salidos del *Hijas* y *esposas* de la Gaskell: *Hermanos y hermanas* (1929), *Hombres y mujeres* (1931), *Más mujeres que hombres* (1933), *Una casa y su dueño* (1935), *Hijas e hijos* (1937), *Una familia y una fortuna* (1939), *Padres e hijos* (1941), *Mayores y mejores* (1944), *Criados y doncellas* (1947), *Dos mundos y sus caminos* (1949), *Sombra y día* (1951), que aseguraron en su obra un desarrollo completo y permiten identificar su tono muy personal.

El fondo constante de sus novelas, con excepción de la primera de ellas, *Dolores* —libro juvenil al que quiso ver excluido de la lista de sus obras—, es el período eduardiano, ese período de deshielo que ve disolverse en ciertos puntos aislados los glaciares de la época victoriana, abusivamente larga, desmedidamente despreocupada de lo estético, protocolar e inmutable. La publicidad en torno al proceso de

Oscar Wilde, por ejemplo, pese al puritanismo que el mismo proceso implicaba y pese al carácter aleccionador que se le quiso imprimir, significaba la nueva posibilidad de ventilar públicamente ciertas cosas, ocultas hasta el momento. El mismo sentido aparentemente contradictorio tendrá años más tarde el proceso Lawrence. A la larga Joyce será el más notorio beneficiario de esto.

Pero Ivy Compton-Burnett es fiel a su período, no en lo que este puede tener de anticipos revolucionarios, sino justamente en lo que tiene de rezagos del período anterior. Este se caracterizó por una protección aguda a la familia, núcleo inatacable al margen de las perturbaciones que alcanzan a la sociedad en general. Ese aislado reducto es justamente el ámbito en que se desarrollan sus novelas. Su tema favorito es el de la familia considerada como un mundo autosuficiente y desvinculado de la sociedad. Pero esto no la convierte en un dechado de paz y de sosiego. Aunque se prescinde de casi todas las relaciones de la familia con su medio, aunque se amputan los lazos aparentes de esta, la familia eduardiana se muestra capaz de autoabastecerse de conflictos.

Esos conflictos son callados, disimulados bajo una educadísima relación de apariencia ejemplar; incluso podríamos considerar que no llegan a ser conflictos, sino una reiterada situación planteada por una tiranía egoísta por un lado y una tolerancia inteligente por otra. Tal ocurre en estas dos novelas que la presentan a nuevos lectores: *Una familia y una fortuna, Criadas y doncellas*. En ambas, las más cumplidas fórmulas de cortesía doméstica encubren el despotismo con que algunos seres edifican su vida sobre la paciencia de los otros. En *Una familia y una fortuna*, por ejemplo, la tía Matty, punzante y maligna, llena de egoísmo y de resentimiento, es la mejor expresión del espíritu del mal que se reitera en la obra de I. C. B. pero que en la misma novela tiene otra formulación menos espectacular en Edgard, el cuñado de Matty. Este aparenta estar muy unido a su hermano Dudley, que vive a su lado, carente de fortuna, y que por su bondad e inercia se ha convertido en su sumiso acompañante. Cuando una sorpresiva herencia libera a Dudley de su posición secundaria, la familia entera se suma con gentileza, con educación, a la obra egoísta de Edgar: cada uno encuentra la manera más refinada e indirecta posible de estimular en su beneficio la consciente generosidad del heredero. Edgar ejecutará el peor despojamiento cuando, al quedarse viudo, le quite la novia a su hermano. Así como Edgar tiene su víctima despreocupada en Dudley, también la tía Matty tiene la suya en la señorita Griffin, su acompañante, a la que arroja de su casa después de treinta años de devociones.

Criadas y doncellas, que la crítica suele considerar su mejor obra, encara por un lado la relación entre los amos y la servidumbre, sus

tradiciones y sus protocolos; pero hay otra relación no menos importante y más desequilibrada: la que mantiene un padre tiránico y avaro, Horace Lamb, con sus pequeños hijos. El temor ante el posible alejamiento de su mujer, tentada de divorciarse para casarse con su cuñado (personaje muy semejante al Dudley de la otra novela), el temor mayor por la pérdida de los bienes de su mujer, provoca un cambio repentino en Horace, que se convierte en un padre afable. Y si bien esto sirve para detener la decisión de su esposa, los niños han padecido lo bastante como para que en ellos pese más el recuerdo de los malos años que la última transformación. Un día que están en el jardín ven a su padre dirigirse hacia un puente que está en reparaciones; se ponen tácitamente de acuerdo en no advertírselo; luego piensan claramente que será mejor dejarlo librado a su destino. «No podríamos soportar [volver a los tiempos de antes]. Tampoco mamá podría soportar eso. Sería mejor que muriera, si ésa es la única manera de evitarlo». «Su alma se salvaría; ahora es tan bueno».

Una apariencia de muy estricta justicia recubre el despotismo de Horace Lamb que presume de padre ejemplar, como la tía Matty presumía de equilibrio y respetabilidad. Pero no engañan; sobre todo no engañan a esos niños precoces que los rodean, experimentados en la dialéctica de las discusiones, en la inteligencia de las réplicas, en la expresión de las observaciones que surgen de su continuado análisis de los seres que los rodean hasta tal punto que sus diálogos pueden confundirse con los de los mayores. Niños apresurados hacia la madurez por el reparo tiránico de los adultos o por alguna deficiencia natural, como Aubrey, el hermano menor de *Una familia*, etc., en los cuales se trasparenta el germen de las menos gratas características de sus padres o tíos, lo cual asegura una perfecta continuidad en el infierno terrestre.

En este panorama oscuro también hay claros; la generosidad y comprensión del hermano mejor en cada novela, la serenidad responsable de Justina, la hija de *Una familia*, etc., las madres, etc. Pero pese a ello la impresión sombría domina en el lector, a pesar de la espiritual ingravidez de las conversaciones, de la ironía de esos acerados lidiadores diestros en arrojar, esquivar o devolver los lancetazos o en revestir de inatacable cortesía sus apasionadas agresiones verbales. No es para menos: I. C. B. no desdeña colocar a sus personajes al borde de situaciones melodramáticas, aunque ellos casi siempre las sortean con cuidada elegancia. Niños casi parricidas, enfermedades súbitas, felonías menores, un criado que intenta asesinar a su amo, un ama que arroja a su fiel acompañante a la calle en medio de una tormenta de nieve, no son elementos que convenzan al lector de la dulzura de los sentimientos humanos.

Hay que precisar un aspecto formal y a la vez profundamente

esencial de estas novelas: si bien la autora acota siempre los diálogos o explica los estados de ánimo o las motivaciones de sus personajes, los sucesos nos son dados no por el omnisciente narrador, sino en las conversaciones entre los personajes. Por lo mismo, los hechos nos llegan coloreados subjetivamente por los personajes. Una vez en el mundo de I. C. B., el lector debe aprender también en su escuela de sutileza para entender los verdaderos sentimientos que se disimulan bajo la cáscara de las palabras.

Aunque estas novelas están muy lejos de los experimentos técnicos en que buena parte de la literatura contemporánea se empeñó, tampoco corresponde situarlas en el realismo decimonónico. Las refinadas psicologías de sus personajes están tan elaboradas como el diálogo sin desperdicio que con total irrealidad construyen esos niños tan lógicos, paradójicos, irónicos como el adulto más fugaz; o el que convierte el mundo de la cocina en un salón donde reinan los más exigentes formalismos. Sería un error considerar estas obras como un verídico retrato de una sociedad, apuntado con ánimo documental y sociológico. Tampoco hay que intentar comprenderlas como tendientes a darnos una lección de moral victoriana. Aquí la equivocación sería mucho más grave, porque es evidente que I. C. B. encara con la mayor displicencia la posibilidad de una justicia humana muy certera, y con el mayor escepticismo la posibilidad de una justicia trascendente muy reparadora. Apenas, si el lector se empeña, I. C. B. deja imaginar que buena parte de su galería de correctos monstruos alimenta dentro de sí su infierno personal.

Es muy probable que esta terrible literatura —para algún crítico inglés la más amoral de los escritores ingleses vivos— encuentre en nuestros años una nueva posibilidad de audición. Su crueldad lo justificaría. También su amenidad y sus peculiares características que la hacen tan difícilmente clasificable.

Época, 1962

DESPEDIDA DE IVY COMPTON-BURNETT

ESTA NOTA EMPIEZA con un paréntesis en que explico que, pese a Sábato, siento simpatía por Nathalie Sarraute por varios motivos, entre otros:

a) ser físicamente igual a una vieja señorita que cuando yo era chica me contaba cuentos de niñas que se perdían cayendo de los coches al polvo del camino y que, al regalarme Genoveva de Brabante, esperó de mí que llorara mucho;

b) haber contribuido dignamente a un espectáculo literario vertiginoso: el surgimiento, evolución y fin de la escuela objetiva, solo superado quizás en celeridad, dentro del campo del arte, por el par de años de esplendor del *art nouveau*;

c) ser capaz de recomendar, sin compartir sus ubicaciones políticas, a Quarantotti Gambini y a Severo Sarduy, pensando evidentemente en términos de calidad estética, rarísima cosa en los tiempos que andan;

d) porque ahora, con un retraso que solo es mío, y desde un capítulo de *L'ère du soupçon*, me apoya en un entusiasmo que tuve algunos años atrás por los libros de una inglesa desesperante, Ivy Compton-Burnett.

Hace unos cinco años leí *Una familia y una fortuna* y *Criados y doncellas*, y caí en fascinación inmediata. Busqué datos y fueron escasísimos. Los manuales de literatura inglesa venían displicentes, al menos los que consulté. Profesores de lo mismo ofrecieron con tal condescendencia leves opiniones que no me atreví a suponer escasez de lectura. Como de todas maneras es más aliviado equivocarse sola, resolví arrostrar el ridículo tan vigilado de demostrar entusiasmo, y corrí con una nota, a la que, suponiéndola olvidada, saquearé en lo que sea necesario.

Ivy Compton-Burnett nació en 1884 (dos años después que Virginia Woolf) y a estar a una no confirmada información de reciente-viajero-inglés-escritor-de-novelas-policiales-amigo-de-Nilda Muller habría

muerto hace unas pocas semanas. La lista de sus obras, que van de 1929 hasta 1961, es tan abrumadora como la similar simetría de sus títulos que aduzco y traduzco para que no me dejen mentir: *Hermanos y hermanas, Hombres y mujeres, Más mujeres que hombres, Una casa y su dueño, Hijas e hijos, Una familia y una fortuna, Padres e hijos, Mayores y mejores, Criados y doncellas, Dos mundos y sus caminos, Sombra y día, Presente y pasado, Madre e hijo, Un padre y su destino, Una herencia y su historia, El poderío y su caída*. Reitera fanáticamente los ambientes en que ubica a sus personajes y a estos mismos, que no sé si cabe decir que florecen en el eduardiano, ese período de deshielo que ve disolverse en ciertos puntos aislados los glaciares del período victoriano, abusivamente largo, poco preocupado de refinamientos formales, protocolar e inmutable.

Todo aquel que, de cuando en cuando, toca tierra con humildad y revisa la ubicación en el tablero de la literatura ya no de simples peones, sino de reyes, reinas, torres, habrá sentido cómo le sobreviene la nostalgia o la inquietud o el mero escepticismo, al ver cómo el paso de unos años, a veces pocos, precipita el descaecimiento de valores que creía firmes. Un abanico de motivos hace que las modificaciones del puntaje vayan de lo obvio a lo sorprendente. Pero no es menos interesante la subida que algún olvidado emprende hasta el aire de hoy y no tanto por que se cumpla un acto de justicia sino por iluminar los gustos de nuestra época. Pensarnos en las imágenes que nos devuelven Sade y Lautréamont, por ejemplo. En el caso de la Compton-Burnett, el interés que hoy despierta en lo mejor de la crítica inglesa proviene, en parte, de la realidad que revela con su aguda y muy siniestra mirada sobre conflictos familiares, sobre vidas y expresiones laberínticas construidas a fin de ocultar intimidades, sobre ciertos monstruosos torcedores sociales, como las leyes hereditarias inglesas que tanto tema le han dado.

¿Cómo puede interesarle a la modernísima Sarraute, tan subjetivamente enemiga de tantos no objetivos, esta vieja señora que jugó a un cíclico tatetí literario con la seriedad de quien juega al ajedrez, enquistada en su mundo fantasmal ardido de prejuicios? La clave nos la da, más que otras obras, *Una herencia y su historia*, de reciente traducción española. Su primer capítulo va presentando a una familia casi sin acotaciones (registro de ambiente, rasgos físicos y espirituales, retrospectivas informantes, reflexiones de autor, etc.) a través del diálogo entre dos hermanos, a los que de modo gradual, con cumplida periodicidad, se van sumando las voces de tíos, de madre y de criado como en una coral barroca. Voces y no personajes, porque aparecen y hablan como los espectros sin rostro de los cuentos fantásticos japoneses. Ese diálogo es la escotilla por la cual esta figura casi desconocida para los mismos ingleses asoma a nuestro escenario.

Incluso cuando acota, abundante, la charla de sus personajes, como en *Criados y doncellas*, o explica sus motivaciones, se las arregla para dejar que sean aquellos los que a través de abundantes diálogos vayan informando de los hechos, coloreados por ellos, no por el omnisciente narrador, como suele ocurrir. Coincide así, en muchos momentos con los modernos conductistas. Su resolución de los problemas formales que el diálogo plantea al novelista prefigura con una notable independencia algunas soluciones que no hace mucho parecieron muy revolucionarias (pienso en *El Square*, de Marguerite Duras, que le aseguró a dicho factor una exclusividad hiperbólica).

> *Las largas y afectadas frases de I. C. B. —señala Nathalie Sarraute—, rígidas y sinuosas al mismo tiempo, no guardan ninguna relación con las conversaciones reales que hayamos podido escuchar. Y sin embargo, aunque parezcan extrañas, nunca causan la impresión de falsedad o de ser gratuitas; las reacciones interiores, de las que el diálogo no es más que el resultado, y, valga la expresión, la punta por lo general prudentemente redondeada para hacer su aparición en el exterior, pretenden revelarse en el propio diálogo. Para resistir su presión constante, para contenerlas, la conversación adquiere rigidez, se amanera, toma un ritmo lento y precavido.*

Toda una larga vía de la novela contemporánea —vía de agua, al fin y al cabo— hizo del diálogo el vehículo de la cotidianidad, de lo genérico, que aseguraba que se estaba frente a personajes *humanos, accesibles*, exentos del pecado mayor de singularidad o rareza. En muchos casos la voz del autor suena refinadamente impostada, acendradísima, pero cuando cede el sitio a sus personajes lo anodino es la única expresión permitida. La misma Nathalie Sarraute emplea el lugar común en las comunicaciones entre sus personajes como un modo de construir sus antinovelas o de destruir la finalidad tradicional de la novela, como modo de revelar la funesta inautenticidad del mundo registrado.

Compton-Burnett logra un extraño equilibrio en el habla de esas esferas tangentes que constituyen su campo: amos, criados, niños, integrantes de una o dos familias vinculadas están unidos dentro de una película que los aísla. Los problemas de su trajinada convivencia son vertidos por todos en un lenguaje cuya retórica cortesía encubre una ácida densidad de tensiones latentes. La espiritual ingravidez de las conversaciones, la ironía de esos acerados lidiadores, diestros en arrojar, esquivar, devolver dardos o en revestir de inatacable gentileza sus agresiones verbales, es la misma en los distintos planos, incluso en el de los niños apresurados hacia la madurez, semejantes en lo peor a

los adultos, que asegura una perfecta continuidad en el infierno terrestre.

La Gaceta, 1970

UN INVENTOR DE PALABRAS

AUNQUE NO DUDO que el 4 de julio tiene para muchos un significado de más peso y más embanderado, el 4 de julio también conmemora los cien años de un paseo en bote que tuvo no pequeña trascendencia. Los paseantes eran Charles Lutwidge Dodgson y las tres niñas Liddell, a las cuales llamaba Prima, Secunda y Tertia. Aunque Mr. Dodgson, un estricto clérigo anglicano, no ejercía su magisterio (era algo tartamudo y no parecía tener una vocación muy definida) estaba muy lejos de ser un desocupado: dictaba clases en un colegio de Oxford, se ocupaba concienzudamente de matemáticas y de lógica y todavía atendía con pasión a una técnica bastante nueva, la fotografía. Todo esto no le impidió dedicar buena parte de su tiempo, «los tres cuartos de mi vida», diría él, a agasajar a las hijas de sus amigos y colegas, escribiéndoles cartas divertidas, ofreciéndoles tés y paseos, sacándoles fotografías, contándoles historias. Siempre a condición de que fuesen pequeñas, porque no bien se acercaban a los quince años perdían todo el favor de Mr. Dodgson.

Aún hacía otras cosas míster Dodgson: escribía poemas, serios a veces, a veces humorísticos, y los publicaba en revistas, encubriendo esta actividad tan poco adecuada a un matemático, un lógico y un diácono, bajo un seudónimo derivado de sus propios nombres: Lewis Carroll.

Ese 4 de julio mientras paseaban en bote, mientras tomaban el té a la orilla del río, fue inventando una historia que hizo las delicias de sus amigas; la de las aventuras subterráneas de una niña, casualmente llamada Alicia, como Secunda, que viendo pasar a todo correr por su jardín un hermoso conejo blanco que consulta angustiado su reloj de bolsillo, le persigue, entra a su cueva y cae, cae hasta una sala donde encuentra servidos raros alimentos que hacen crecer y disminuir a quien los come; pronto está a punto de ahogarse en un estanque formado por sus propias lágrimas, sale luego a un jardín donde ocurren cosas inusuales y donde se encuentra rodeada de la más curiosa sociedad: una reina extravagante que manda decapitar a todos; una corte que juega al críquet usando flamencos como mazos, erizos como pelotas y soldados como arcos; jardineros que pintan de

rojo las rosas blancas; gatos que se borran dejando en el aire su sonrisa; una mesa cuyos comensales toman el té inacabablemente; relojes que señalan el día y no la hora. Ese mundo extravagante acepta a Alicia sin asombro, aunque intenta imponérsele, con una lógica que la protagonista encuentra disparatada e indignante. La historia concluye con el despertar de Alicia, que no ha abandonado el jardín de su casa.

Tanto deslumbró el cuento a la verdadera Alicia, que quiso tenerlo por escrito. Lewis Carroll pasó la noche reconstruyéndolo con su pulcra letra, intercalando grabados no menos tentadores que la fantasía narrada. Las agradecidas niñas hicieron tal publicidad en torno al relato, que pronto las cosas tomaron vuelo. Alguien convenció a Lewis Carroll de presentar una copia al editor Macmillan; este aceptó editarlo de inmediato, aunque el autor, lleno de escrúpulos ante la idea de lanzarlo a una aventura ruinosa, quiso que los gastos corrieran por su cuenta. *Alicia en el país de las maravillas*, como se tituló definitivamente, dejó de pertenecer al mundo de los Liddell, para correr una aventura no menos asombrosa en el país de los lectores, niños y adultos.

Las ediciones se sucedieron, y las traducciones, a pesar de que la fantasía verbal, los juegos de palabras, las asociaciones basadas en intransferibles esencias del idioma inglés, abrían permanentes fisuras por las que se escapaban muchas de las virtudes formales del texto. Todos leían las historias de Alicia; las ilustraciones del libro hechas por Tenniel eran utilizadas en las linternas mágicas o para decorar objetos. Quizás solo algún Shakespeare o algún Dickens gozaron de una popularidad tan general e inagotable.

Puede sorprender tal favor logrado por un libro escrito como en un rapto, sin otra intención que la de construir un arabesco imaginativo para la pura diversión de tres niñas. La explicación radica en que Carroll encontró espontáneamente el rumbo de una veta natural y constante en la literatura inglesa, la del *nonsense* —la del absurdo—. Por ello su libro es uno de esos raros casos que satisfacen por igual en todas las edades de la vida. Si en la infancia aceptamos el absurdo por inocencia, o por un instintivo sentido de compensación, de grandes, por poco que hayamos ganado en sentido del humor, reconocemos absurdos paralelos, en circunstancias que no suelen ser tenidas por disparatadas y sí por tremendamente serias, de aquellos con los que Carroll nos divierte. Por ejemplo, en el proceso a la Sota de Copas acusada de haber robado unas tortas, vemos caricaturizados ciertos rasgos de una realidad no necesariamente fantástica:

—¿Qué sabe usted del asunto? —preguntó el Rey a Alicia.
—Nada —contestó Alicia.

—¿Absolutamente nada? —insistió el Rey.
—Absolutamente nada.
—Eso tiene mucha importancia —dijo el Rey, dirigiéndose al jurado; y todos sus miembros se disponían a escribir estas palabras en sus pizarras cuando el Conejo blanco interrumpió:
—¿Vuestra Majestad querrá decir que tiene muy poca importancia, verdad? —dijo con el tono más respetuoso, pero guiñando el ojo y haciendo muecas.
—Quise decir muy poca importancia, claro está —prosiguió precipitadamente el Rey. Y continuó luego en voz baja: —Mucha importancia, muy poca importancia —como si probase cuál de las dos expresiones sonaba mejor.

Después de esto el Jurado quedó dividido entre los que escribieron «Mucha importancia» y los que escribieron «Poca importancia».

Es mediante el humor que el hombre realiza su libertad, escribió Henri Michaux (un escritor que en cuanto superrealista debe lo suyo a Carroll). Indudablemente para este, constreñido por círculos distintos y cada uno poderoso por sí solo —el de su doble dignidad de *clergyman* y de profesor, el de su tremenda timidez, que el ser tartamudo agravaba—, el humor, el humor disparatado, el *nonsense*, fue el trampolín hacia una libertad deliciosa.

Ese mismo sentido de liberación que dio nacimiento a su obra, al margen del placer no menos inmediato y concreto de divertir a sus pequeños ídolos, debe impedirnos pensar en Alicia como en una obra con clave o con disimulados significados, lo que no impide que sea un rico campo para análisis reveladores de la peculiarísima personalidad de Carroll.

Así, se ha señalado su condición de zurdo, combatida por sus padres —en ese entonces se creía que el ser zurdo era una tara que había que corregir o disimular— como el origen de esa verdadera manía de la inversión que aparece constantemente en Alicia; inversión del tiempo y del espacio entre tantas otras, que hace que la Reina comience a llorar porque va a pincharse, hasta que pinchada se sosiega, o que hace que Alicia tenga que caminar en sentido opuesto a donde está la Reina para poder acercarse a ella. Inversión que está en el mismo germen de *Del otro lado del espejo*, la obra siguiente de Carroll. En ella una niña atraviesa un espejo, penetra en su mundo mágico, un mundo de leyes y de arquitectura sutilmente trastocadas.

Si muchas de las invenciones de Lewis Carroll nacieron como modo de superar el trauma provocado por esa contradicción sufrida, otras parecerían originarse en su tartamudez. Tal la germinal invención de la palabra-valija, cuya teoría explica Humpty Dumpty, uno de los personajes de Alicia. «Cuando la empleo, ella significa lo

que yo quiero, ni más ni menos». Poco convencida, Alicia le responde: «El asunto es saber si usted puede hacer que las palabras tengan varios significados». «El asunto es saber quién las domina, eso es todo» termina Humpty Dumpty. Esta voluntariosa declaración de Humpty Dumpty inaugura un imperio sobre las palabras que es imperio del escritor sobre el público y su lenguaje, y cuyo mayor heredero será precisamente uno de los mayores escritores ingleses (irlandeses) de nuestro siglo: James Joyce.

Pero Humpty Dumpty va aún más allá. Para él, las palabras pueden ser como valijas que encierran dos cosas distintas, teoría que Carroll recoge en el prefacio del poema que en español podría llamarse «La casa del Serpón». «Serpón» es un buen ejemplo para el caso. Se trata de un animal fantástico, mezcla de serpiente y de tiburón; cuando las dos imágenes vienen simultáneamente al espíritu, la palabra que quiera trasmitir esa simultaneidad deberá participar de los dos nombres correspondientes, de ahí «serpón» (que también pudo haber sido «tibente»), compuesta con un fragmento de cada palabra.

Por más humorístico que haya sido el propósito de Carroll, la descendencia que tuvo fue no solo numerosa, sino seriamente intencionada. Y no solo dentro de fronteras: el movimiento dadaísta, el movimiento superrealista lo reclamaron como un escritor afín; Apollinaire y Jarry, y más modernamente un Michaux o un Queneau, no podrían renegar de la lógica fantástica de sus creaciones, de la audacia de sus fórmulas expresivas. Todavía más; recordemos las jitanjáforas, que Mariano Brull bautizara con nombre que de seguro hubiese extasiado al escritor inglés. Recordemos *El tablero delante del espejo*, del padre del realismo mágico italiano, Massimo Bontempelli, cuya lírica invención se desarrolla sobre un esquema tan similar a *Del otro lado del espejo*, que no puede aceptarse sino como deliberado.

Así, hace cien años, con la maravillosa felicidad de un juego libre y sin trabas, un escritor a quien todos los psicoanalistas de hoy hubiesen intentado libertar de sus *complejos*, inició la línea moderna de la euforia creadora, y lo que es aún más importante, escribió lo que quizás es la obra maestra de la literatura infantil.

Época, 1962

TERCERA PARTE

LUIS CERNUDA: POETA PRÓXIMO

LA GENERACIÓN DEL 27 española, a la que perteneció el recién muerto Luis Cernuda, gozó de la virtud grande de no ser homogénea; cada uno de sus integrantes tiene voz diferenciada, y por sobre las similitudes generacionales, más bien de origen, características casi contradictorias que los hacen inmediatamente identificables. Solo una sordera literaria grave puede llevar a no atribuir de modo debido un poema de Alberti, de Salinas, de Guillén, de Lorca o de Cernuda, una página de Bergamín o una de Gómez de la Serna.

¿Qué es lo más definitorio del alto poeta que fue Luis Cernuda? El propio Cernuda recuerda su pasajero apego a Reverdy «por algunas cualidades suyas hacia las cuales estaba predispuesto: desnudez, pureza (sea lo que esta palabra, tan abusada, suscite hoy en la mente del lector), reticencia». Estas mismas cualidades definen casi sin más su poesía inicial y no desaparecen entre otras notas que se suman, cuando, con el paso de los años su poesía va cambiando, perdiendo la piel juvenil y mostrando el esqueleto de un pensamiento cada vez menos atado por los efectos verbales.

Mientras Góngora acumula las mayores devociones de un grupo de poetas que admiró su esplendor, y —en mayor o menor grado— deseó continuarlo, Cernuda, como si viese en él una tentación que atraía hacia uno de los escollos en que peligraba la poesía española en la década del 20 —lo folklórico y lo *pedantesco*—, dirige su admiración hacia Garcilaso, bajo cuya advocación escribe *Égloga, elegía, oda*, claro homenaje que aspira a filtrar la sensualidad del poeta clásico a través de un lenguaje apenas estremecido. La misma búsqueda de una poesía depurada lo acerca a Bécquer, aunque en esto coincide con el resto de los poetas de aquel grupo generacional.

No hay que imaginar a Cernuda como un poeta solo determinado por el entronque en lo tradicional, ni buscar influencias, aunque sea para entender mejor su poesía. En «Historia de un libro», artículo recogido en *Poesía y literatura*, junto con otras confesiones, el mismo Cernuda sometió su obra, honestamente, a ese análisis químico. Sin embargo la influencia del superrealismo importa, porque aunque se manifiesta de modo poco espectacular determina una larga primera

parte de su poesía, pese a desacuerdos que el poeta señala aunque no precisa.

Los superrealistas, en el momento más creador y detonante de su experiencia, conquistan a estos poetas que han tenido su dosis de clasicismo y tradición; en algunos, Alberti, por ejemplo, o Diego, el contagio será de tal virulencia que determinará el libro inmediato, que no desmiente la fuente. Cernuda, encontrando como ellos en otro idioma su apetencia de renovación, no rompe de golpe con su garcilasesca sensualidad, con el desarrollo lógico de un pensamiento, que se sumerge, se embosca, se desgarra, pero no deja nunca de ser el hilo constructor del poema.

El superrealismo se adecuó a la situación de hombre angustiado del poeta, fuera de cauce, forzadamente solitario y consciente, desde su adolescencia, de lo que él llama «un problema vital mío decisivo». La rebeldía de los superrealistas tenía distintas motivaciones, distantes de las que enquistaban en su soledad al poeta español. Pero la necesidad muy humana de extravertir su angustia, unida a la necesidad de cierta reticencia, por pudor y por eludir la prevención con que la sociedad oye tales confesiones, le hicieron encontrar en ciertas fórmulas, símbolos u oscuridades superrealistas, la vía más segura a su poesía, su expresión natural de enfrentarse a la realidad.

Su relación con esta nos da la clave, en el caso de Cernuda como en el de cualquier otro poeta, para entender su poesía, aún más, su ubicación en el mundo. Por algo el libro fundamental se llamó *La realidad y el deseo*. Editado por primera vez en 1936, por Cruz y Raya, reunió toda la poesía de Cernuda hasta el momento, desde *Perfil del aire*, aunque omitió su título, por retórico. Una segunda edición realizada por Séneca en México se complementaría con *Las Nubes* (1937-38). En 1958, una nueva puesta al día agrega libros posteriores, *Como quien espera el alba*, etc. Del mismo modo que Guillén recopiló casi toda su obra bajo el título general de *Cántico*, Cernuda se limita para siempre entre aquellos extremos que resuelven su vida. Los sucesos privados y las graves catástrofes que sacuden el mundo hacen que Guillén, el contemplador dichoso, el cantor perenne de las gracias del mundo, resuelva un día cambiar el cántico por el *Clamor*. Cernuda, en cambio, sigue fiel a aquella decisión: el mundo definido para él por la oposición entre la realidad inalcanzable y el deseo de ella.

> *[…] comencé a distinguir una corriente simultánea y opuesta dentro de mí: hacia la realidad y contra la realidad, de atracción y de hostilidad hacia lo real. […] esa o parecida ha sido también la experiencia de algunos filósofos y poetas que admiro, con ellos concluyo que la realidad exterior es un espejismo, y lo único cierto mi propio deseo de poseerla. Así pues, la esencia del problema*

poético, a mi entender la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos […].

Al final de la guerra española Cernuda se exila en Inglaterra, donde encuentra el clima espiritual que le es más afín. Las trazas del superrealismo han desaparecido; traduce a Browning, a Andrew Marvell, a Yeats; frecuenta a Donne, a Hopkins, como Dámaso Alonso. La poesía metafísica inglesa filtra por él hacia la poesía española influida hasta ese momento en mayor grado por la francesa. Una austeridad nueva, una hondura que resalta la más noble línea tradicional, la de un Aldana, la de un san Juan de la Cruz, la de un Unamuno, tiene nuevo punto de partida.

Quizás los años empañen menos la conmovida expresión algo seca de Cernuda que el hechicero énfasis de otros y que la nueva generación española esté más próxima de él que de otros.

Época, 1963

JOSÉ ÁNGEL VALENTE, PARA LIMPIAR EL AIRE

«POR DIOS —DICE Hamlet a sus amigos— ¿Pensáis que soy más fácil de tocar que un caramillo?». Collingwood, cuya deliciosa autobiografía tanto nos dice de su sagacidad para revisar cuestiones de principio, culturales o científicas, analiza así este pasaje:

> *Estos eminentes filósofos, Rosencrantz y Guildenstern, piensan tout bonnement que pueden descubrir lo que trata Parménides con solo leerlo, pero si se les llevara a la puerta sur de Housestead y se les dijera: «Distinguid aquí, por favor, los diferentes períodos de construcción y explicad qué propósito tenían presentes los constructores de cada uno de los períodos», protestarían: «Creedme, no puedo». ¿Acaso piensan que Parménides es más fácil de entender que una mísera y pequeña fortaleza romana?*

Collingwood pone como ejemplo la obra de aquel primer racionalista de Elea que pensaba que nada surge de la nada, que nada en la naturaleza puede cambiar y que por ende los sentidos que creen ver variaciones en ella se equivocan y no son confiables. Su obra, que nos ha llegado breve, incompleta, compleja e irradiante conecta con el más moderno pensamiento occidental. Pero no solo es difícil de entender el alcance de los fragmentos de una obra presocrática: también un *corpus* complejo, como la obra de José Ángel Valente.

Vasta, incluye poesía, prosa, crítica diversa, crítica de la experiencia poética, de la experiencia religiosa y de la experiencia estética en la plástica. Todo está sostenido por una cultura de estratos múltiples, difíciles de rastrear, como para los arqueólogos los siete niveles de la sucesiva Troya o los templos siete veces demolidos para su reedificación que Laurette Séjourné registra en Tacuala, México. Abarca un período histórico enmarañado como suelen serlo todos, entretejido de modo inevitable a las vidas que lo padecieron. «El tiempo del escritor no es el tiempo de la historia. Aunque el escritor, como toda persona, pueda ser triturado por ella».[7] Tiempo subjetivo del escritor, que recogido en la corriente del tiempo objetivo, más es

modificado por este de lo que él lo modifica al integrarse, quiéralo o no, en una tradición.

No es lo más usual que se disponga de una guía total de las lecturas, conocimientos y referencias que llegan al escritor de las más diversas maneras. De ahí que haya una dificultad genérica para descifrar el proceso de creación, eso que pese a todo análisis, no deja de ser uno de los misterios que ayudan a la humanidad (cuando esta admite esa ayuda). Esta dificultad persiste aun cuando el autor deje registro de todo lo pasible de dejar huella en su obra, por lo general a través de diarios, aunque contemos con la relativa fiabilidad de estos. En el caso de Valente, el marco referencial se adensa por el abanico de lenguas que manejó, ámbitos diversos a los que se integró e incluso los repliegues y despliegues, en que gustos y rechazos se postulan, discuten y modifican siguiendo leyes tan misteriosas como las del magma primitivo. Su obra completa publicada muestra cómo, bajo una manifiesta variedad formal, su poesía reitera ciertos temas, cómo a la mayor riqueza se suma a veces la mayor ambigüedad e inclusive lo complementario, cuando no lo contradictorio. Las reflexiones y las miradas del poeta sobre su yo a veces lo silencian y a veces lo exasperan.

El pensamiento es un arte y es tentador sumergirse en el volumen crítico que él dejó, para entrar al círculo de su escritura, comprobando sus devociones y rechazos, admirando sus recursos. *Corpus* admirablemente escrito, lógico y claro, con las referencias justas, indica sus preocupaciones, admiraciones que no oculta y que podemos admitir como sus antecedentes, sin que esto postule falta de originalidad en él. Carecer de antecedentes sería tan peligroso como para una criatura carecer de anticuerpos. Ellos son la primera conquista de un escritor. Implican su capacidad de aislar, comprendiendo, dentro del campo infinito de lo existente, aquello con lo que se siente en connivencia, y puede radicar una tradición —que lo será en parte por su esfuerzo— desde donde avanzar. De eso irradiará a la vez la fuerza que un día va a proyectarlo sobre lo que pasará a ser su antecedente.

Dado que toda creación artística se rodea de referencias, la generación del 98, primero, y la inmediatamente siguiente, la del 27, serían, por su calidad y proximidad lingüística, las direcciones hacia las que mirar, a partir de aquella «ley de necesidad» que menciona Valente y que nos lleva antes que nada a Juan de la Cruz. Allí están las referencias admirativas, dentro de la lengua, a Unamuno, a Juan Ramón Jiménez y a Machado. Define su postura frente a sus magisterios, siempre muy sutilmente, tanto cuando analiza y compara, bastante temprano, las poéticas y sus resultados en Juan Ramón Jiménez y en Machado, como en el artículo «Machado y sus

apócrifos»:

> *[…] Una cosa es el ir y venir, el bastardo ajetreo de las apreciaciones contagiadas, la moda, en suma, y su vaivén sonoro. Otra la fidelidad a los maestros que en mucha angostura de nuestra biografía fueron por nosotros entre escogidos y reinventados. De tal fidelidad nace un diálogo de por vida. Así se me presenta a esta altura del tiempo la relación del que esto escribe con una figura maestra como la de Antonio Machado.*

Junto a esta tríada no olvidemos su devoción, que aflora constante en muchos artículos, por el muy gallego Ramón María del Valle-Inclán, al que, en *Interior con figuras*, dedica un poema:

> Señor de la palabra.
> Señor del absoluto gesto.
> Barbado y solo ante la muerte.
>
> En cóncavos espejos, feria
> de oscura luz: oh rosa oscura
> de papel y de fuego.
>
> Dame
>
> la mano manca en la indistinta muerte
> y llévame contigo
> a la antesala de tus antesueños.
>
> Señor y padre,
> vivo o más viviente,
> señor del aire en donde nunca nadie
> ni nada vale lo que vale Valle.

Más allá de estos españoles mayores y dentro de su misma lengua, Valente se refirió a otros creadores más próximos por edad y por orientación, Guillén, Lorca, Cernuda, Hernández. Se interesó también en muchos escritores del amplio campo latinoamericano. Adoptó a Huidobro como «verdadero principio de la dirección creacionista», tomando partido por él en la célebre polémica con Reverdy. Pero pese a su respetuosa postura frente a poemas «ricos e impresionantes», añade: «¿Dónde están los poetas del mañana creacionista? Nosotros contemplamos hoy su teoría como un intento más, perfectamente ensayado, eficaz pero incontinuable, frontera pero no fuente».

Intento… perfectamente *ensayado*. ¿Cómo teatro? ¿Implicará ese adjetivo la sospecha de falta de autenticidad, esa palabra con filos que tanto ayudó en su tramo espinoso a la poesía política en varias lenguas en un período que, al menos en Hispanoamérica, todavía no se ha cerrado? Busco más referencias a Huidobro. Querría que, con el correr del tiempo, Valente me lo subrayara. Regresará en una nota sobre Ricardo Paseyro (excelente poeta uruguayo que vivió y murió en París), pero con la precisión de la «baja efectiva en el gusto actual del poeta chileno». Valente, que en algún momento no disimula su desdén por el garcilasismo, no señala, sin embargo, que la afirmación de ese movimiento pudo ser en parte facilitada por la temprana quiebra del creacionismo y el abandono de sus experiencias vanguardistas por Diego y Aleixandre, entre otros. Obviamente, hay referencias a todos los poetas de altura, aunque con diferentes intensidades: Vallejo, Lezama, Borges, Neruda, Paz, Martínez Rivas, Westphalen, Mejía Sánchez. Sé que no debo sucumbir a la tentación de enlazar un individuo o varios de la primera tropilla ejemplar que surge en lo que habrá sido el horizonte de un poeta tan atento a su contemporaneidad como Valente, pero no puedo dejar de señalar su atención a los tres últimos, todavía hoy poco leídos, fuera de sus países, por el lector medio sudamericano. Es obvio que su temprana admiración por Neruda disminuye con el paso de los años: con gracia señala «la imposible suplantación de la quena por el órgano» (entiendo que alude al cambio de tono, desde el tan renovador a la vez que intimista en las *Residencias* al, a veces oracular, posterior). En cambio acepta en Vallejo el paso de *Trilce* a *Poemas humanos*: la mayor parte de los ejemplos que Valente elige en su artículo sobre el peruano los toma de *Los heraldos negros*, de *España, aparta de mí este cáliz* y de *Poemas humanos*. Y si es verdad que «el sentimiento de solidaridad, que había de caracterizar de modo colectivo a la poesía posterior, no ha encontrado manifestación más intensa que en el poema “Masa”», eso no significa que este sea el mejor poema de Vallejo: su bastante mecánico proceso de crecimiento y culminación, sí lo ha hecho más accesible y por ello más popular. Si bien señala a *Trilce* como uno de los pocos libros de primera magnitud de la vanguardia en lengua castellana, los ejemplos que toma de ese libro son los menos representativos de su extrema experiencia con el lenguaje.

Valente admira a Vallejo, que tan suyo hizo el drama de España, pero guarda distancias. Donde aquel «humildose», cosa otra que humillarse, Valente se enseñorea y enoja ante la realidad que lo rodea, en parte lamentable y ajena a su aventura poética. Pero lo que de clásico hay en él no acompaña el avance demoledor del peruano, quizás prefigurado para cerrarse sobre sí mismo, al estar su escritura unida de tal modo a su trágica vida. Tampoco me sobresalta que su

interés por Borges no lo haya llevado hacia alguien que este tanto quiso y admiró como Macedonio Fernández o que las aventuras vanguardistas no lo hayan acercado a otro punto insoslayable de la menos ampulosa poesía latinoamericana: Oliverio Girondo, que hizo su peculiar recorrido poético, desde una vanguardia juguetona a una íntima y necesaria, ajena, creo, a todo capricho evolutivo.

Si suele ser dificultosa la pesquisa de las lecturas sin registro evidente, también lo es la de materiales de distintas épocas. Notas críticas, reflexiones lentas o respuestas a circunstancias explosivas de la cultura y sus adyacencias, que provocaron reacciones a veces parciales, a veces sostenidas por la totalidad del ser, como pudo pretender Addison o algún *sensei* del zen, toda esa luz escondida u olvidada, sin duda en pugna con la normal oscuridad invasora de los laberintos subterráneos, es el volcán latente cuya relación escondida con lo que aflora busca quien va tras los orígenes y porqués de lo explicitado en la palabra poética.

Estudiar la obra crítica de un autor requiere el estudio atento de las circunstancias en que nace cada nota o artículo. A veces provienen de un azar editorial, de un accidente, de la amistad, de la labor organizada, a medias gustosa. No todos los análisis implican el compromiso *sine die* de la ocasional labor metapoética con la más enjundiosa de la propia creación lírica. Tampoco hay que atribuir un peso excesivo a los nombres que aparecen, porque a esta altura de la inabarcable cultura todo paso dado en una dirección puede estar condenado a la precariedad del tanteo por su predominio momentáneo en la atención de quien de él se ocupa.

«Toda obra personal empieza a partir de una lectura crítica de la tradición recibida», dice Valente. «Tal es el modo según el que la obra individual es *generada* por la tradición a la que, a su vez, inflexiona, es decir, hace venir a la luz —alumbra— recargada de sentido». Ya decía Borges que todo escritor crea sus antecedentes.

Quizás en parte por eso me resisto a la simplificadora ubicación de un autor en un marco generacional, ya útil, ya estorboso, porque refiere unas a otras, obras cuya coexistencia en el tiempo no impiden que sean incompatibles.

La tradición recibida suele venir envuelta en los pañales de la propia lengua; y el momento decisivo de la recepción, aunque pueda permanecer secreto como tal por mucho tiempo, es ese en que el hombre, el hombre que un día se descubrirá poeta, toma conciencia de su lengua. Esto se produce de infinitos modos: con la experiencia de la polisemia o con la sorpresa de que la elección de una palabra y no otra distingue a quien así opta.

En algún momento afirma Valente que el escritor no tiene más espejo que el lenguaje; y el lenguaje nunca es más puro reflejo del ser

que en la poesía. De ahí que quisiera dejar de lado sus notas sabias, de justicia a veces irónica, donde abundan quijotescos lanzazos que dan en sus blancos, a los que sin duda muchas veces vio negros, amargos e incorregibles, tentadores para mí, además, por lo mucho que me dicen de un ser que no conocí en persona y porque indican su excepcional atención para lo que durante la cerrazón franquista, quizás, circulaba dentro con dificultades.

Me alegra encontrar aquí y allá legítimos reconocimientos que hacen aún más nítido lo que él deseaba que fuese su paisaje poético. Pondré solo dos ejemplos: el de Jules Supervielle, ese gran poeta al que tanto quiero porque su angustia florece en ligereza y gracia y levanta de su humildad las corrientes cosas de la vida a un territorio «*où couraient de grands cerfs, dans toute leur franchise. / Les chasseurs n'entraient pas dans ce pays sans larmes*»[8] y cuyos espacios pampeanos, convertidos en «*désert à cornes*», o su Guanamirú, quizás sean considerados poco galos en Francia, salvo honrosas excepciones como Guillevic, Bosquet, Claude Roy y Albert Béguin. Y el de José-Miguel Ullán, cuya generosidad iba acorde con su audacia creadora: «escritura infinitamente más nueva que la de la mayoría de sus coetáneos», para Valente. Y fue asombro y alegría encontrar, en su entrañable nota sobre la Residencia de estudiantes, que mi venerado Max Jacob pasó por sus puertas y anduvo bajo sus techos y sin duda caminó por un jardín más joven.

Pero por mucho que me encandile leer el en todo sentido enorme libro de *Ensayos* de Valente, su poesía nos espera con sus misterios, sus símbolos obsesivos, sus enveladas señales y sus relaciones con ángeles y demonios que lo han constituido bíblicamente en territorio de sus luchas.

Registrar en su obra esa labor sutil de la admiración por espacios y voces antecesoras, en conflicto con los avances de la afirmación propia, la dificultad de la absoluta originalidad que Harold Bloom cree percibir en tantos poetas posteriores a la Ilustración y que lo llevó a escribir hace unas cuatro décadas *La angustia de las influencias*, no puede ser el tema de un momento limitado.

Prefiero señalar la absoluta unidad de la obra que Valente define como «experiencia de la interioridad de la palabra», desde lo que él llamó un «estado de ocupación»; esto lo llevó a declararse insatisfecho de manejarse con un lenguaje que tuvo por corrupto hasta que, logrando liberar el suyo, estableció un territorio que reconoció como propio.

Dentro de este marco apenas cabe enumerar algunas de sus estrategias de apropiación. Más allá de los sabidos recursos de la retórica, que pueden dar los más contrapuestos resultados, importa un estado poético como algo subjetivo, ligado a un crecimiento, como un

paisaje, que irradia frutos hermosos del lenguaje. Hay versos que nos detienen por el sonido: «Arriba / el agrio son quebrado de los grajos»[9] o por la contundencia de la metáfora: «te has dejado herir con un solo disparo / de luz petrificada en la boca del alma»[10] o «el grano es sólo un pájaro enterrado».[11]

Aquel estado poético no distingue su modo de expresarse, poesía o prosa poética. Allí caben muchas cosas. Veamos: poemas unidos en comentario o prolongación en una prosa que es desarrollo o eco que agrega resonancia a lo que se dio en breve iluminación:

> Tu cuerpo baja
> lento hacia mi deseo.
>
> Ven.
> No llegues.
> Borde
>
> donde dos movimientos
> engendran la veloz quietud del centro.[12]

El espacio que solo se divide en gérmenes de gérmenes. El tiempo que empieza apenas a durar. El movimiento que está ya consumado en esta mano inmóvil y tendida «al arqueado cuerpo en el que tiene forma», no fraguada aún la forma, la caricia.

> *La longitud enorme del camino que la mano habrá de recorrer hasta alcanzar el punto en donde, posada ya en tacto, aguarda la mirada. No media el tiempo sino la interminable duración del deseo entre la palma y el suave descenso de tu vientre. Antecesión o sucesión. Yo estoy llegando a ti y aún no toco tu borde, en el que ya se abrasa la memoria.*[13]

No sé si alguien ha dejado escrita la lista completa de los tópicos que alimentan nuestra historia literaria. Estoy segura de que de aparecer uno nuevo en la lista, de inmediato tendríamos otra de nuevos ejemplos. La infancia, feliz o traumática, aparece de modo tan frecuente en quienes están dotados de la capacidad de observar y escribir sobre lo observado que es ya uno de los tópicos básicos. La infancia, en pedagogos, en psicoanalistas o en escritores, suele correr con la responsabilidad de todo lo sucesivo. Si la poesía de Valente alude de tantos modos a la muerte, cómo dejar del todo al margen su infancia, que la vio pasar tan cerca. «Se llena a veces el mundo de tristeza. / Los armarios de luna con la imagen de un niño navegan en la noche».[14] O: «(cuando ante la pútrida rosa de la infancia arrasada

/ no reconoce límites el odio)».[15]

Muchos ejemplos nos ofrece Valente; sin duda el más notable es «Tiempo de guerra», un poema antológico, cada uno de cuyos versos ofrece la posibilidad de un largo análisis de todo lo que de tiempo negativo pudo encerrar una mirada lúcida.

> Estábamos, señores, en provincia
> o en la periferia como dicen,
> incomprensiblemente desnacidos.
>
> Señores escleróticos,
> ancianas tías lúgubres,
> guardias municipales y banderas.
> Los niños con globitos colorados,
> pantalones azules
> y viernes sacrosantos
> de piadoso susurro.
>
> Andábamos con nuestros papás.
> Pasaban trenes
> cargados de soldados a la guerra.
> Gritos de excomunión.
>
> Escapularios.
> Enormes moros, asombrosos moros
> llenos de pantalones y de dientes.
> Y aquel vertiginoso
> color del tío vivo y de los víctores.
>
> Estábamos remotos
> chupando caramelos,
> con tantas estampitas y retratos
> tanto ir y venir y tanta cólera,
> tanta predicación y tantos muertos
> y tanta sorda infancia irremediable.[16]

La historia, que felizmente no lo trituró, aunque le dejó su marca, es de sobra conocida: marco complejo que crispa y no apacigua. Recibimos sus hechos desdoblados en un primer registro infantil o adolescente y en una implacable revisión posterior; vemos sus efectos entrelazados de modo inseparable con los poemas o los textos que los absorben, los padecen, los transforman, los metabolizan, digamos.

Porque nos toca imaginar una acción, un suceso y su hiriente registro cuando estamos recibiendo no la memoria de todo esto sino un resultado que se nos ofrece dolorosamente transformado, según se nos dice, en el olvido de todo ello: «el hombre que contemplo no desciende / de su memoria sino de su olvido».[17] No hay contradicción con lo que antes había escrito: «De cuantos reinos tiene el hombre / el más oscuro es el recuerdo».[18]

La memoria, el recuerdo son rechazados por el que huye del dolor. Pero cuando se les vuelve la espalda, se desamparan muchas cosas: es la vida en su integridad lo abolido.

Uno de los recursos formales para ordenar el hallazgo es el encuentro de los contrarios. De allí hace saltar Valente la intermitente luz de la poesía. Intermitente por necesidad: nadie puede resistir el poder destructivo de la corriente continua. De ahí su gusto por resolver con expresiones finales o colmadas de necesaria densidad esos encuentros oximorónicos:

> En el descenso oscuro
> del paladar a la materia húmeda
> lo amargo llena
> de pájaros raíces el deseo.[19]
> No detenerse.
> Y cuando ya parezca
> que has naufragado para siempre
> en los ciegos meandros
> de la luz,
> beber aun en la desposesión oscura,
> en donde sólo nace el sol radiante de la noche.[20]

Pájaros raíces, ciegos meandros de la luz, sol radiante de la noche: recursos de la transición hacia lo menos superficial que señalan la contradicción profunda de la vida en sus momentos esenciales, nacidos de un choque dramático:

> La única forma perfecta del amor
> es la soledad
> (cuando ante la pútrida rosa de la infancia arrasada
> no reconoce límites el odio).[21]

La retórica de las contradicciones es natural para la liberación de los nudos contradictorios, desde el riesgo de ser el disidente donde el sentimiento de pertenencia es la norma: pertenencia a una sociedad, a una creencia. Desde el título, «Patria cuyo nombre no sé», en adelante:

Yo no sé si te miro
con amor o con odio
ni si eres más que tierra para mí.[22]

Siempre experiencias ambivalentes y determinantes:

[…] frente a mí el ángel
con su terrible luz,
su espada […].

O,

Era
difícil la alegría; necesitábamos
primero la verdad.

En la teología tradicional el hombre ocupa un rango superior al de los ángeles, ya que estos no fueron creados a imagen y semejanza de Dios, según nos informa Joseph Brodsky, que algo supo del drama de ser el campo de estas agotadoras luchas.[23] Algunos tienen la dicha de la paz interior: que para Valente no todos los humanos alcanzan. La muerte, la angustia de la muerte, quizás sea el mayor adolecer de la adolescencia, que los poetas a veces prolongan. Valente joven se sintió el que ha sido emplazado a vivir y avivado en su vigilia por un ángel y escribió:

La adolescencia tiene
un ojo fijo, sometido a la muerte,
un ojo suicida y cruel.

Entonces comencé a odiar la música,
a hacer ruidos estridentes con las uñas
para no entregarme a lo
excesivamente halagador.[24]

A modo de esperanza, ese desesperanzado libro, primero de los que editó, con regresos y nostalgias, muertes ajenas, epitafios, soledades, «la ceniza prematura de todo» sobre «el que ha sido emplazado a vivir» se abre con las palabras: «Cruzo un desierto», acudiendo de entrada a un tópico que retrotrae a todo viajero sobre la tierra, a la desolación casi prehistórica del que viaja en soledad, contra la soledad, contra el desamparo, sumido ante las adversidades naturales. La cita de Quevedo elegida como título, «Serán ceniza», que luego se desarrolla en los dos versos finales del poema: «Aunque sea ceniza

cuanto tengo hasta ahora / cuanto se me ha tendido a modo de esperanza», concentra la desolación infinita de un poema que, si bien enuncia la dicha de no estar solo, vista como una luz remota, discute el esperanzado final quevediano «mas tendrá sentido» con la afirmación irrefutable de que no hay «ni un solo pensamiento / capaz contra la muerte».

Sin embargo, este libro de título amargo y poemas que no lo son menos encierra un grito de irracional confianza. Mientras conversa, ocurre un accidente y muere un hombre. Y ante la experiencia terrible de la fragilidad de la vida no es la razón sino el instinto de un hombre joven el que dice, en una experiencia radicalmente opuesta a la de Buda: «Un hombre ha muerto, pero dime que soy de verdad, que estoy en pie, que es cierto el aire, que no puedo morir».[25]

Para el persistente deslinde de la idea de patria, de los elementos que integran esa difícil ecuación: ¿a qué es igual la idea —en su caso — de España?, deja caer o se le deslizan aquí y allá muchas manifestaciones y hay que estar águila para no perderlas. Partidas de la propia experiencia, se aúnan a la noción de Historia:

> Conviene retirarse tenuemente
> del espectáculo al que nunca se ha accedido,
>
> filtrar debajo de las puertas
> la forma leve de tu sombra,
>
> no asomarse a la Historia con banderas
> como si la Historia existiese en algún reino,
> caer del aire, disolverse como
> si nunca hubieras existido.[26]

Suelen ser ácidas, aun cuando aparezcan disimuladas entre los perfumados romeros de su vasto jardín crítico. Analiza admirablemente la poesía de Lorca a través de la imagen del caballero solo, desde las tradiciones indoeuropeas hasta Lord Dunsany, lo que explica que sea tan secreta y siendo tan nacional —si en realidad lo es tanto como se ha afirmado— sea al tiempo tan universal, no por la copa, sino por la raíz oculta. Podemos disponernos a desbrozar esta aparentemente simple oposición, porque la sentimos enredada y aún con abrojos que pueden lastimar al distraído. Otra vez la noción de patria, o sus cercanías, parece encerrar distintos planos, no todos amables para todos. Por supuesto, siempre lo nacional se opone a lo universal o al menos es cosa distinta. En todo caso, subsumir lo nacional en lo universal es operación delicada que requiere precisiones no siempre fáciles de señalar y sobre todo de hacer

compartir.

Quizás explique esta opción un texto posterior, «La necesidad y la musa», donde leemos:

> *Es probable que entre todas las formas contemporáneas del arte sea la poesía la que más se haya agotado en la exploración solitaria de la experiencia personal, con riesgo claro de perderse en el laberinto de las mitologías privadas incapaces de una representación coherente de la realidad. En ese sentido, quizás haya contribuido la poesía más que ningún otro arte a la fragmentación de lenguajes que padece el hombre contemporáneo, traicionando así lo que es sin duda parte esencial de su misión: la creación de un lenguaje común.* [27]

¿No estaba individualmente justificado el derecho de Celan de intentar crear un lenguaje al norte del futuro? Para intentar revertir el fenómeno de Babel, no solo es atrozmente tarde sino que implicaría la destrucción de una milenaria y maravillosa creación humana. Y ya esta la destruye el tiempo sin que la voluntad humana deba ir en su auxilio.

> *Por aquella aristotélica costumbre del orden, de poner las cosas del mundo en su precisa, inamovible categoría, ponemos a los seres en países y generaciones, a los libros en períodos, a los poemas en estilos y momentos del espíritu, los supeditamos a la angustiosa promiscuidad de las injusticias históricas y a la ira que estas causan, a los dolores privados, a la inútil revuelta contra el tiempo y las grandes caries que cavan en nuestros proyectos.*

Estamos en un tiempo en que normativas y valores caen y que tantos «decretan sagrado el desorden de su espíritu». Pero para que el mundo empiece todavía, creo esencial la actitud con que Valente ejemplifica ese buscar el hilo que nos permita salir del laberinto y a la vez limpiar el aire para los que quedan.

No estando en contra de lo formal hermoso, formoso, es decir, hecho en su molde preciso, la forma de la lengua, encuentro bellamente concisos los poemas gallegos de Valente y no quisiera dejar de recordarlos, entre tantas cosas que sé que omito. Por ejemplo: «Asedio».

> Incorpóranse as verbas
> como do alén dun soño,
> como alén do tempo e do acordar.
> Serodias verbas non nacidas inda
> asedian os meus beizos

ó caer do serán.

Seitura, as verbas,
de que fonda semente,
formento
de que lonxano pan.

Los sueños no se prefieren, escribió, los sueños nos prefieren o nos escogen. No vamos a ellos, sino que ellos vienen a nosotros, nos sobrevienen, dado que los sueños escapan a nuestra voluntad preparatoria, a todo conjuro que los atraiga o alimente. En algo se parecen a la poesía, que también escoge la voz que la va a traer al mundo. Sin embargo, creo que hay seres y estamos frente a uno de ellos —porque podemos invocarlo y darle permanencia al releerlo— que pueden decirse: «Hay un sueño en la vigilia, un sueño de breves instantes, que encierra en sí más capacidad de transformación y está más emparentado con la muerte que el largo y profundo sueño de la noche». Un sueño preparado, este sí, por «una inmersión en las capas sucesivas de la materia o de la memoria, a una inmersión en el fondo infinito de la cual acaso se encuentra la palabra única, la palabra que fue, no sabemos cuándo, nuestro origen». [28]

Cuadernos Hispanoamericanos, 2012

AMIGOS DESCONOCIDOS, DE JULES SUPERVIELLE

ES BIEN SABIDO que la expansión napoleónica hizo que las colonias españolas dieran sus primeros pasos hacia la libertad. Ese río revuelto atrajo a nada distraídos pescadores. El ejército de la que desde ese momento fue la *Muy Fiel y Reconquistadora Ciudad de San Felipe y Santiago de Montevideo* tuvo que disuadir a los ingleses, no arredrados por mares y distancias, cuando Buenos Aires ya estaba a punto de caer en sus manos. Al lograrse la independencia del Río de la Plata, serán más asiduos los franceses, ya presentes como comerciantes aventureros. Luego vendrán como fuerza de desembarque, requerida por los *colorados*, sitiados en Montevideo por los *blancos* durante la llamada Guerra Grande.

Quiero recordar dos testimonios, en lengua francesa, de este pasaje de la historia uruguaya: *Les otages de Durazno*, de Poucel, un comerciante al que partidas *blancas* detienen por meses como rehén en el pueblo de Durazno, con otros cautivos. Y *Montevideo o la Nueva Troya*, libro mucho más famoso y enigmático, puesto que no se sabe si Melchor Pacheco, el encargado de tentar a Dumas padre con un buen pago para que escribiese una obra con intenciones políticas y propagandísticas, no cayó en las redes de aquel y su agencia de escritura, pagando por su aval y ocupándose él de la tarea.

La presencia francesa en Montevideo, puerto natural del Río de la Plata, hace menos inexplicable esa rara conjunción, a lo largo de un siglo, de Lautréamont, de Laforgue y de Supervielle, «los tres escritores que el Uruguay dio a Francia», según la fórmula producida por ella. Pero vengamos a Jules Supervielle.

En su última novela, *El joven del domingo y de los demás días*, un alma, en las angustias de un amor no correspondido, cruza el mar y transmigra en sucesivas criaturas —mosca, gato, mujer, enano—. Pretende luego reintegrarse a su cuerpo, que al fin ha logrado seguirla. Casi moribundo pero desconfiado, este reclama para reconocerla un santo y seña. El alma le responde:

—Digamos: continuidad, si te parece, aunque no esté muy claro,

pero poco a poco entenderás. Y tenemos otros: París, San Pedro, Dos Continentes, Paciencia y, por supuesto, Poesía.

—¿Hay más?

—Falla de la coraza.

Al parecer, perdida en los vericuetos de esa novela, Supervielle ha dejado una clave para advertidos por boca del alma del poeta Apestègue (de apellido vasco como el segundo de su creador).

No es difícil traducir los elementos de tal clave. París y Europa, Montevideo y América son los extremos que recorrió tantas veces la lanzadera que tejió la vida del poeta. Paciencia, la que toda vida requiere. Poesía, lo esencial en su caso. Antes que nada, la continuidad, que reunió en una, dos vidas que pudieron ser distintas como lo eran esas geografías opuestas. Y, bajo una metáfora, las manifestaciones de una enfermedad que lo acompañó siempre, con la angustia que tal constancia depara.

Debemos recordar, mínimamente, algunos datos biográficos, aunque la crítica, que abusó de ellos, hoy mande echarlos por la borda. Se ha dicho que nada sucedió en la vida del poeta, excepto el drama de su primera infancia. Pero allí se abre una fuente de desdicha que no cesará de aflorar.

Dos hermanos, venidos de los Pirineos, se casan con dos hermanas Munyo. El 16 de enero de 1884 nace en Montevideo Jules. Todos vuelven de paseo a Francia donde su madre y su padre, uno tras otro, mueren de haber bebido agua envenenada por el cardenillo de una llave. La abuela paterna cuida del niñito de ocho meses hasta que cumple dos años. Su tío Bernard lo lleva entonces de vuelta al Uruguay, para criarlo junto a su hijo Louis y a sus cuatro hermanas. En el viaje a través de España hacia Lisboa, donde embarcarían, el tren descarrila y deben bajar a la nieve, en plena noche. A los nueve años, esa criatura privada de sus padres, de su abuela y de la institutriz (que cuarenta años después le trasmitirá sus recuerdos), tendrá la revelación accidental de la muerte de aquellos. Los supuestos padres se han cambiado en cariñosísimos tíos, pero tíos al fin.

El trajín ambulatorio iniciado tan pronto continuó aumentando sin duda un desconcierto latente. La infancia es conservadora y necesita las seguridades que ofrecen las cosas inmóviles, las casas, sus rincones, los paisajes, como los afectos familiares. Si todo exilio es agresivo, ¿cómo este, doble, cumplido a un lado y a otro del mar, que cobraba, cada vez, la recuperación de un mundo con la pérdida de otro, no iba a tener parte en esas *tinieblas íntimas* que el poeta sobrellevó?

No parece difícil suponer que la vasta población de muertos, fantasmas y espíritus trasmigrados que habita la obra de Jules viene de ese choque precoz, de la trágica reserva de duelo secreto, guardada

desde una infancia, en lo demás feliz y aun mimada. Pensemos en versos como: «un sollozo de niño venido de tan lejos / que no cabe otra cosa que llamarlo silencio». O «¿Estoy aquí, estoy allá? Mis orillas usuales / cambian de un lado y de otro y me dejan errante». Como la magdalena evoca a Proust, *memoire, métamorphose* o *inconnu* son palabras que llevan a Supervielle. En su primer libro adolescente, esos padres desconocidos vuelven como lejanos fantasmas. No se puede prescindir del peso en dolor de palabras como: «Soy un ofendido de nacimiento, un ofendido ininterrumpido», solo porque estén puestas en boca de un enano, personaje de aquella misma novela. En Supervielle el duelo es compañía constante: «La piel humana es toda angustia / Si se es más grande, más grande espacio / Lo desconocido y el duelo tienen […]». Por eso mismo más asombra que las imágenes de que se sirve para reiterarlo conserven eficacia y frescura.

Entre la vaca del escudo de Oloron-Sainte-Marie y el buey del escudo del Uruguay, entre el Río de la Plata y el Sena, entre los plátanos de París y los de Montevideo, entre las estaciones desencontradas en los viajes, Supervielle osciló largamente, quizás porque los viajes marítimos eran todavía humanos y le permitían escribir. «Ayúdame a volver / de mis horizontes que aspiran vertiginosos labios / Ayúdame a estar inmóvil», le dice al retrato de su madre en *Gravitations*. Por boca de Orfeo insiste: «La inmovilidad es la sabiduría adquirida de las cosas». Es coherente: al final de su vida se negó a un breve vuelo para recibir el premio Etna-Taormina. Este enfermo constante fue, también, el equilibrio constante y terminó por aceptar las contradicciones: «mis dos patrias […] son en mí el comienzo de la sabiduría internacional».

Pero eligió una patria, aunque tenía doble nacionalidad. Al comenzar la guerra del 14 se enroló, si bien su salud lo mantuvo en la retaguardia. Para combatir la idea bastante común de que los poetas suelen andar en las nubes recordemos que, encargado de la censura de la correspondencia, le intrigó un blanco en una carta, románticamente señalado, en español, como el espacio para un beso. La detuvo. En tinta invisible y en clave había un mensaje. Así dieron los franceses con Mata Hari. ¿Habrá sabido Alberto Savinio, conmovido con la legendaria figura de la espía, que de su fin era culpable un colega en territorios de la fantasía? Este fue ascendido desde sus modestas funciones, sin entender en ese momento por qué.

Muchísimos ejemplos aseguran que Supervielle, como tantos poetas, como tantos seres, se desespera por lo que ha perdido: por los padres muertos antes de configurarse como tales o por sus tierras distantes. Nunca Francia y París aparecieron más en su obra que cuando la guerra no le permitía volver. Nunca cantó con más ternura los campos uruguayos que cuando se confundieron con la juventud

lejana.

Su obra ofrece innumerables alusiones a los desacuerdos del poeta con el cuerpo que le ha tocado en suerte. Pienso en la foto de infancia, donde Jules aparece junto a su primo-hermano mayor, Louis, niño excepcionalmente hermoso. En *Shéhérazade*, el también hermoso rey Shahriar tiene un hermano, Shazénian. Este sufre «con una nariz puntiaguda, mis ojos de ratón, mi cuerpo sin gracia», aunque Shéhérazade aluda, discreta, a la posible historia del hombre que se creía feo. Shahriar, creyéndose traicionado por Shazénian, manda cortarle la mano. En un paso muy de las *Mil y una noches*, donde las astucias se acompañan de prodigios y transformaciones, con la pérdida de la mano el victimado se vuelve hermoso y seguro de sí. ¿Imagina el poeta un recurso del destino que trueca la gracia del espíritu por la del cuerpo? La entrega del escritor a su obra era absoluta, pero a veces lanzaba contristadas miradas a «ese gran cuerpo cerca de mí». No importa que las referencias de sus amigos, como Max Jacob (tantas veces poco cristiano, pese a sus empeños) sean siempre tiernas: «ese querido buen cocodrilo bien educado, lleno de poesía secreta, ese ser que crece en profundidad».

Había elegido una patria, también eligió un idioma, el francés y no el castellano de sus primeros poemas, al que quiso desterrar hasta de sus pensamientos, para no distraerse de las exigencias de aquel. Y sin embargo, ¿no le vienen de la lengua abolida ciertas libertades tan suyas que asoman en sus creaciones, ese «*hors venu*» o afuerino, que él ennoblece e ingresa al francés? ¿O los peculiares nombres de sus personajes, creados al estilo del santoral español: *Desposoria, Obligación, Innumerable*?

Supervielle es diferente del resto de los poetas franceses, y no solo por esas peculiaridades. Se ha hablado de solemnidad y humor, de libertad y de clasicismo, de ligereza sin frivolidad, de panteísmo e intimismo, de sencillez y de hechicería. Todo es cierto. Esas sumadas diversidades, reunidas en lo que Paz llamó «la poética de la incertidumbre», asombrosamente coherente, desde el momento en que él alcanzó su propia voz. Llegó a ella con lentitud, superando influencias (Whitman, Laforgue), después de primeros libros que quiso olvidar o de los que desconfió. Un día será, para siempre, el desarraigado con doble arraigo, que reúne cosas opuestas del pasado y del presente, necesarias en una encrucijada del cielo; el que camina en sueños, por los territorios de «ese gaucho que ignora los Dioses del Olimpo que todavía ritman el viejo mundo o entre los milagros clandestinos» que le ofrecen la mitología o la leyenda sacra, retomadas en muchos de sus cuentos. En estos o en sus breves apólogos, en sus novelas, en el teatro o en sus libros de poemas, que lentamente maduran, revisados en sus múltiples ediciones, siempre aparece como

rasgo unidor una visión original del mundo y una formulación precisa de la nebulosa de la que esas intuiciones son arrancadas. Un ejemplo —podrían elegirse otros—: ese «Nocturne en plein jour», donde el universo oscuro que forma nuestro cuerpo es visto desde dentro, la sangre como «pájaros teñidos de rojo y siempre renacientes» a los que les cuesta acercarse al corazón y del que tan solo pueden alejarse muriendo. (Un verso de este poema, «donde se muere de sed cerca de falsas fuentes», nos lleva a Villon, uno de sus poetas queridos).

Mucho su obra refleja su ternura para el hombre perdido en un mundo de leyes inasibles. En los poemas de *La fable du monde*, Dios habla como un Dios triste, que pide piedad al hombre por no haber sabido hacerlo feliz. La relación de Supervielle con Dios fue cambiando: «mi familiaridad con lo divino es el comienzo de la sabiduría», aceptó, al sentirse «llegar a la edad del poeta metafísico». Las fábulas en prosa de *Premiers pas de l'univers* demuestran, como en Laforgue, que la mitología, retomada en clave melancólica, sigue resonando en el desarraigado corazón de nuestra época.

Al crear no excluye un registro preciso de la realidad. Se apoya en ella para llegar a una imagen tocada por su magia. Montherlant supo entrever ya en los primeros poemas versiculares del poeta lírico una materia en reserva, registros de costumbres, de dichos, la admisión, cariñosa y distante a la vez, de modos de vida alejados de los europeos. Los pintoresquismos estaban de moda en quienes, cerca de esa realidad, la miraban con ojos foráneos. Supervielle no descartó lo diverso, pero lo integró con sobriedad en el plano, desde donde inventaba su imaginación.

Las tierras americanas, libradas en parte a sus propias leyes, han sido siempre ricas en criaturas espontáneas, en excéntricos. Uno de los más célebres a principios de siglo fue Rossell y Rius, filántropo en una época rica y generosa en que esa rareza se estilaba. Su obra más visible fue el zoológico de Montevideo. Me permito un recuerdo: más que los animales, que no admitían otra actividad que ofrecerles algo de comer y ver si se interesaban o no, lo atractivo, para muchos niños de entonces, era escalar una montaña del todo artificial, pretendidamente misteriosa y que para mí lograba serlo, hecha en ese anfractuoso y perecedero estilo grutesco que fue bajando desde los jardines Boboli hasta los moderados parques rioplatenses.

No era un volcán, pero la imaginación de un poeta podía exaltar las módicas extravagancias del filántropo para hacerlas dignas de las ilimitadas fantasías de Fernández y Guanamirú, el protagonista de *El hombre de la pampa*. Entre las riquezas excéntricas que lo rodean aparece un zoológico. Sus singularidades incluyen dos indígenas del Orinoco, un hombre de los bosques vestido de ramas secas (al que se le ha prohibido fumar), un Ombai, un Papú y musuranas también en

libertad. Guanamirú ofrece a sus visitantes cocteles de agua de distintos lugares del mundo que deben mirarse con anteojos de colores para parecer otra bebida. Pronto todo esto lo aburre y nace el volcán, para satisfacer las necesidades imaginativas y filantrópicas de Guanamirú, que lo llevará a París. Alguien como Supervielle, que llevó tan lejos su fantasía, no descuida la que tiene a su alrededor. Alfonso Reyes en una página breve, «Realismo», lo confirma: «¡oh paradoja estética […]! sepa el mundo que [Supervielle] encontró en su tierra a algunos señores muy cavilosos, porque se sentían directamente aludidos y hasta difamados en la historia del sujeto que viaja con el volcán a cuestas […]».

Una poesía que insiste en temas de piel adentro con persistentes menciones a sangre, nervios, agitaciones nada metafóricas del corazón, enfermedad y muerte, en la que el propio cuerpo es observado con constancia, podría rechazar lectores por exceso de egotismo. Sin embargo, de ella emana un encanto inconfundible, que proviene de lo que vio Michaux: «Le gustaba ser gracioso y cortés con las palabras, los estados, las criaturas, en un inmenso deseo de tranquilizar, de calmar, de pacificar y, volviendo inofensivo lo real por el encanto de las palabras, hacer que las cosas sean simples y, no más, temibles». Y de su sinceridad alucinada, que nos lleva a aceptar observaciones que buscan la absoluta fidelidad psicológica, traducida en imágenes que pasan a través de la memoria poética, donde se adensan sin perder sencillez, naturalidad y exactitud en la imprecisión.

Además, observar no es regodearse. Supervielle se estudia como estudia el mundo, en sus apariencias y en su realidad profunda. Quizás el pasaje de más alta complacencia sea aquel en el que agradece a los nervios haberlo hecho poeta.

Aplica su sinceridad, claro, a su comunicación con Dios, del que se ocupa a la manera agnóstica, o con sus amigos, aunque los diga «desconocidos». Pero él mismo será siempre el desconocido mayor: «Por más de treinta años me he buscado / Siempre por mí mismo impedido / Me vi por fin ayer aparecer / De pie entre la maraña del ser». Este sobrio señor que canta a «la ironía», que lo «retiene a fe de Supervielle», casi confundida con su razón, es el mismo que muchos años antes, *Ulises montevideano*, se enfrentaba a un inusual interlocutor: «Yo que solo afirmo mi nombre, / Soy la Interrogación».

Entre tantos espíritus seguros, nunca distraídos de su ruta, nuestro poeta se advierte a sí mismo: «Te has muerto de pansimpatía». Sin duda esa pansimpatía rige sus relaciones con el mundo y sus criaturas, sus mitos, sus objetos, las creaciones de otros espíritus. Situándolos en una zona físico-metafísica, que es donde mejor se acomoda, aplica «el ácido del misterio» al exceso de realidad.

Pero sus cuentos también rechazan lo demasiado humano, considerando como tal la lógica, lo obvio, las irreprochables leyes de la física, las seguridades en lo que siempre ocurre. Sin embargo, cuando derivan de mitos, lo humano es lo bastante poderoso como para arrastrarlos a su territorio, quitándoles su fijeza. Las metamorfosis a veces son simbiosis singulares: el alma del buey se corporiza en una vaca cuyo cuerpo comparte, Sir Rufus Flox se transforma en su amado caballo, con el estímulo de su quizás psicoanalizada novia, pero, traicionado, mata y recupera su humanidad. Los mitos suelen ser crueles. El humor de Supervielle también lo es. No hay que reprochárselo ya que tantas veces es despiadado consigo mismo: en «Los muñecos de cera» toma por materia sus fracasos teatrales. Pero niños, adolescentes y animales concentran su capacidad de ternura, que también está en la raíz de un recurso frecuente: atender a rasgos modestos entre el conjunto de los que hacen un tema. Busca «El primer signo del Diluvio» en el papel secante que no seca de una niña, contempla el nacimiento de Jesús desde el ojo humilde del buey, que reaparece en «La huida a Egipto» y aun en «El buey y la garza». Acude a los muertos y sus diversas sobrevivencias, en un cielo donde Dios y los ángeles están ausentes, o en un más allá acuático y sobrepoblado. Sin duda su creación más conmovedora sea «La niña de la alta mar» en su solitaria ciudad, espectro de la nostalgia de un marino por su hija muerta, que podría haber nacido en los desamparados mundos de Stanislaw Lem.

«¿Qué puede hacer un poeta sino ponerse en escena?» su sinceridad moduló las reglas del teatro, y las acató lo menos posible. Los personajes pasan de la prosa al verso, sin perturbaciones en el orden de su mundo, donde somos recibidos a cambio de un poco de comprensión. A veces aparecen por primera vez en un poema, como Shéhérazade, lo hallan estrecho y reclaman el escenario. A veces, como el coronel Biguá, el ladrón de niños contaminado de Guanamirú, desborda de la novela al teatro, adonde también deriva *Bolívar*, que empezó por ser una «novela histórica», *Bolívar et les femmes*. Allí la historia cede terreno; el héroe recupera a su joven esposa muerta, sacrificando a su amor guerras y glorias. *Robinson* es otro ejemplo de la libertad con que el poeta crea dentro de sus márgenes. Ha olvidado el libro de Defoe y apenas si del punto de partida sobreviven un nombre, Viernes, un naufragio, una isla. Pero eso no le preocupa. Le basta el impulso que le ha dado un argumento que ya es todo suyo porque ha concitado sus magias habituales: fantasmas o transmigraciones, que esa vez no son tales, y un amor capaz, él sí, de renacer en otro cuerpo, contra el tiempo.

Los temas de Supervielle pueden reiterarse dentro de ciertos límites, pero aquí y allá, el hombre que observa con tanta intensidad

el devenir de su cuerpo, ama las mitologías y va de las más altas estrellas al fondo de los mares e ilumina sus profundidades sombrías tanto como las de su alma, muestra también otros intereses: escribe un espontáneo poema a Hungría invadida por los tanques soviéticos. Shéhérazade es vista por él como la «primera Resistente de la historia y de la leyenda». Atiende a los «hombres y mujeres de la calle». Traduce poemas de Lorca, de Altolaguirre, de Guillén, de Reyes. Dedica los suyos a este, a Torres Bodet, a Susana Soca, a Silvina Ocampo, a Torres García, a amigos de un lado y otro del mar. Organiza la exposición del gran pintor uruguayo Pedro Figari en París. Quiere ceñirse a su obra pero prologa libros ajenos, revisa traducciones de Güiraldes. En su casa se encuentran europeos y sudamericanos, el arisco Michaux, Octavio Paz, el ecuatoriano Gangotena. En sus últimos años ampara los breves pasos de Felisberto Hernández por París. Espontáneo embajador de la cultura de dos mundos que suelen estar alejados entre sí, ejerció, pese a la raigal soledad que trasluce su poesía, una generosidad de corazón de la que quedan muchos testimonios. Tuvo amigos. Varios poetas, sobre todo Alberti, traducen poemas suyos: *Bosque sin horas* aparece primero en Madrid y después, ampliado, en Montevideo. *Contemporáneos* recoge algunas versiones de Alberti. En 1942, en México, Quetzal, publica *Le petit bois* con ilustraciones de Ramón Gaya. Efraín Huerta lo traduce y Villaurrutia parte de «Saisir» para un también célebre poema. Aún queda por precisarse la influencia de Supervielle en tantos poetas de entonces, aunque esas averiguaciones sean a veces tan difíciles como seguir el rastro del pájaro en el aire, etc.

La voz de Jules Supervielle se despide de nosotros con las palabras compadecidas de los personajes de *La belle au bois*:

> […] la tierra está cubierta de monstruos,
> monstruos corrientes, monstruos volantes,
> sin que nadie nos los señale,
> lo que es desmoralizante
> […]
> Los tres personajes.—Puesto que las hadas ya no están en el mundo,
> nos vamos con las hadas.
> La bella durmiente.—Y no nos compadezcan, los que quedan
> en este tiempo despiadado vivos
> que son ustedes quienes nos apenan.

Editorial Vuelta, 1994

EN LA BELLEZA AJENA Y *POEMAS ESCOGIDOS* DE ADAM ZAGAJEWSKI

HE DESCUBIERTO A Adam Zagajewski. Quiero decir, claro, que lo he leído. Coincidí con él en Córdoba y en Madrid, pero lo más importante no lo había hecho: leerlo a conciencia: tan solo conocía *Tierra del fuego*. A su presencia discretísima, me faltaba agregar las tensiones de su obra, cómo se han acumulado, qué las explicita, cómo nos llegan y la suma de dificultades con las que las enfrentó la triste historia del siglo XX. Esto último otorga al autor el valor agregado de haber sido capaz de trasmutar lo negativo en expresión integradora de sus posibilidades, entre contradicciones y desconciertos, hasta alcanzar la «totalidad» (palabra que él confiesa haber amado; le sugiere algo como: esfuerzo modesto más inteligencia, opuesta al oxímoron «totalidad incompleta», que un lógico rechazaría).

«El tiempo arrebata la vida y devuelve memoria». En el libro *En la belleza ajena* la memoria salva lo rescatable de una vida, aunque lo elegido tenga determinantes no siempre enunciados —o denunciados —, aunque esa magnífica finalidad, el bien, sea vaga, discutida y, al fin, inaccesible. Poeta, Zagajewski también ha tenido la paciencia y quizás el alivio de ir anotando en apuntes leales, con veladuras como lo hace la pintura china para alcanzar matices o fraguar perspectivas, su nostalgia por las ciudades polacas en las que vivió después de su Lwów natal: la Gliwice de su niñez, la Cracovia de su juventud de estudiante. Zagajewski vivió en parte en París, en Houston; la nostalgia no es necesariamente triste ni es chovinista. Su deslumbrada visión de las pequeñas ciudades toscanas le permite un nítido cotejo de opuestos: «el sur latino y el norte bárbaro».

Celebra aquellas y admite el frío nórdico, su ahumada humedad. Cracovia es la ciudad del carbón negro, ganada por el hollín, cosa que descubrirá en su primer viaje, que fue a la prodigiosa Praga, que huele de otro modo. «Esta es una hermosa ciudad. Esta ciudad no es hermosa», dice de Cracovia. ¿Otra vez una «totalidad incompleta»? No, Zagajewski no abusa del oxímoron. Pero la historia volvió polivalente su amor por esa ciudad, «ligera como el Renacimiento y pesada como el plomo». Llegó a ella para estudiar en una verdadera

ciudad; tenía dieciocho años, vivía en una aparente libertad y ya no en un pueblo. Sería el lugar de su formación: también le revelaría la terrible ambigüedad del mundo.

«Me estremece solo pensarlo: somos tan débiles, dependemos tanto de lo que quiera decirnos por lo bajo nuestra época, de lo que quiera proponernos —ordenarnos— el espíritu de nuestro tiempo». Cracovia le abrirá sus bibliotecas. En ellas descubrirá a los poetas, polacos y no polacos, y leyéndolos se descubrirá poeta. Pero también «con la llegada del estilo soviético de gobierno, se me privó del fácil y de algún modo natural acceso a la evidencia natural de la verdad».

Se complace en resucitar personajes, como suele decirse, «menores», amas de casa, que han debido convertir esta en un inquilinato y desdeñan a quienes allí conviven, vecinos desdichados en las suyas deterioradas, sin ascensor, frías y que, a veces promiscuas, comparten una inhumana mezquindad de espacio, esa que está detrás de algunos de los cuentos de Krzyzanowski, escritos en el padecimiento de la realidad soviética y cuya fantasía es siempre terriblemente alegórica. Como el viajero que retorna después de mucha ausencia a la ciudad de su juventud y con los edificios recupera a los habitantes de su mundo interior, Zagajewski retrata con sagacidad, compasión y ternura a parientes en su pequeña cápsula familiar, compañeros de universidad, antiguos profesores, el mundo que pulula por los cafés, en las células a favor y en contra del partido comunista.

Algunos, pintorescos, constituyen el leve tejido novelístico, autobiográfico, del relato, otros, presentados en diversos momentos de una vida deleznable, no merecen más que una inicial, para el que pueda identificarlos, porque Zagajewski, cuando se ve enfrentado a seres horribles, esos cuyo florecimiento estimulan ciertas épocas, prefiere contribuir a que desaparezcan de una historia en la que no les supone ni el derecho a ser ejemplo de miseria humana. Dibuja poco a poco alguna silueta, en registros sucesivos, porque es obvio que el molesto contacto no fue un hecho aislado, pero se esmera en demostrar la mayor objetividad para que seamos nosotros los que evaluemos sus grados de bajeza.

La suya es una escritura no laberíntica sino en caracol —como las curvas de la concha del caracol— y un estilo nada acaracolado. Como su paseo favorito a pie lo lleva, en subida, al Túmulo de Kościuszko, yo, que para mi gran pena no conozco Cracovia, me permito imaginarle colinas y al escritor, en un necesario descenso, adaptando el estilo de sus reflexiones a un resbalar suave, taciturno, sin urgencias, superadas las turbulencias de su propia circunstancia, sin contemporizar, pero «con decisivos cambios intelectuales», quizás diciéndose en ese entonces: «el mundo es severo y ahorrativo, aquí

nada sucede sin permiso, no hay exceso». Eso, sin duda, en un período «minimalista», después superado.

Entre las reflexiones descendentes, si es descenso aceptar esa interiorización antifreudiana, se cuelan breves aforismos, que aunque se expresen en el estilo conciso, de aparente sequedad, que le suplicaba su directora de tesis, no dejan de conservar entre sus fibras una jugosa esencia:

> —«El escritor que lleva un diario íntimo anota en él lo que sabe. En el poema o en el relato anota lo que no sabe».
>
> —«En las alfombras afganas, que extraen sus motivos de una tradición milenaria, en los años ochenta empezaron a aparecer tanques y helicópteros».
>
> —«Una vez en el castillo de Wawel ondeó una enorme bandera nazi. Estaban rodando una película».

Este último, irónico apunte nos recuerda que, nacido en 1945, a Zagajewski le tocó, de los dos mayores males europeos del siglo, el segundo. El nazismo no lo sufrió directamente sino en las consecuencias sobre su familia, sobre Europa. Su apenado escepticismo es natural: no se llega a él por la alegría. Alguien que, desde una tesina universitaria, intentó pelear por una idea (a favor de la introspección) en la que, con ingenuidad de joven idealista, confió para enderezar la práctica de la psicología, no sale inmune del fracaso, aunque lo comparta con la maestra que lo apoyó en esa vana lucha que, aunque parezca ínfima, era ya una, a favor de algo soslayado, mal visto.

Todo este libro, en parte hecho de fragmentos que corresponden a los escenarios de una vida fragmentada y que pediría también un comentario fragmentado, está inteligente y dolidamente construido con una sobria desconfianza de la Utopía, «la torpe, mentida Utopía, que prometía falsamente un futuro brillante y dichoso, un puerto tranquilo». Pero el autor es, antes que nada, el poeta que sabe bien, por haber pasado por ese puente riesgoso, que la poesía debe vigilar las intromisiones que pueden dañarla y aun aniquilarla:

> *Los muertos no desaparecían del todo; había que ejercitar la memoria a fin de que pudiese dar cabida al mayor número posible de señales del pasado, pero de tal modo que esas señales nos sirvieran de ayuda. Escribimos poemas escuchando a los muertos, pero los escribimos para los vivos.*

Él no aspira a ser historiador, ni siquiera de Cracovia, sobre todo porque los historiadores lo defraudan por su falta de estilo. Como Winfried Georg Sebald, que no quería ser considerado novelista sino

escritor, él aspira a la más refinada escritura y apenas quiere regresar a algunos lugares, a unas cuantas personas que ama y admira y dejar nota de las que no soporta. Su estilo es fiel a lo que pretende, ni sentimental ante unas ni abrasivo ante las otras.

Estas memorias no son el ciego canto de amor a una ciudad y a su tiempo, a unos seres que la construyeron y la vivieron. Es, yo diría, la búsqueda de una casa, de la casa de la verdad, con muchas habitaciones, muchos niveles, luces diversas y quizás diversos modos de interpretarla. La idea de una unidad que vence a la discontinuidad aparente vincula a la ciudad con un libro de poemas, solitario cada uno de ellos, pero solidarios todos «como los fragmentos de una línea curva» que puede cerrarse en una circunferencia. Como la suma de seres armoniosos que la vida del escritor une, aquellos a los que admira, a los que trató, a los que leyó, a los que hicieron su cultura. Siempre que leo a alguno de estos grandes europeos siento que lo que los une es esa nostalgia por las patrias perdidas, que no son al fin territorios con fronteras conocidas, sino, más allá del amor por una lengua y una historia, una situación de cultura, de refinamientos agostados, que un tiempo había ido construyendo sabiamente, ahora irrefutablemente exánime.

De ahí el refugio que implican las bibliotecas, los museos, las iglesias. Cada uno de ellos, más allá de su propia especialidad, constituye un acervo que no por recibir lo nuevo pierde su fuerte presencia de pasado, su carácter de plataforma nutricia. Lo nuevo podrá incorporarse, pero no puede desplazar, sustituir al pasado. En diversos museos el poeta entabla su diálogo, esa relación de amor con ciertos artistas o con ciertas obras (que a tantos nos lleva ante ellas con una ritualidad sacra, como si nuestra visita las mantuviera vivas e influyentes, a ellas y a su autor), en una actitud de devoción como ante ciertas músicas. Muchos lectores quizás revivan una experiencia propia, al recordar a los asistentes de siempre a los conciertos, intolerantes ante el entusiasmo ingenuo de quienes, nuevos en el arte de oír, aplauden cuando «no se debe».

Esta escritura abierta, que parece apoyarse en un libre divagar, ubica y creo que no por azar, aproximadamente en el centro del libro, el curioso episodio de la tía católica, que invita a cenar al joven párroco de su iglesia. Este, simpático, entusiasta e inteligente, y el tío culto y libre pensador se caen bien y la modesta cena se vuelve costumbre, mientras la buena feligresa queda algo al margen en las conversaciones entre cura y marido. Con el tiempo el tío se convierte. Con el tiempo ese párroco será célebre: Karol Wojtyła.

Imagino que esta disposición del material corresponde a una no negada ortodoxia del escritor y que eso perturbe a lectores cuya ortodoxia sea otra. Sin embargo no cabe separar el escritor que refiere

este episodio del que en una breve afirmación aislada reconoce: «Dios, oculto. La miseria, evidente». O el que afirma: «Nadie sabe venerar a los dioses».

Las coincidencias dan un toque de aparente fantasía a la vida, por el solo hecho de darse. En estos días que me llega, reeditada, la versión que años atrás leí de *Contra la poesía* y *Contra los poetas*, de Witold Gombrowicz, curiosa mezcla de sensatez y patanería, referida de modo bastante falaz o fraudulento, sin duda grato a quienes en el fondo prescinden de la poesía sin osar jactarse de ello, la lectura de *En la belleza ajena* también me actualiza a ese escritor, otro exiliado, a salvo de los desastres de su país, pero en otro mundo, en otra cultura. Zagajewski lo nombra varias veces, con las debidas reticencias, para sin embargo concluir rotundo: «Pero era un gran escritor».

Suele ocurrir que la lectura de un autor lleve de modo natural a desear refrescar otras, así como descubrir a alguien que nos resulta afín nos tienta a acercarlo a otro conocido espíritu coincidente. En este caso es natural que piense en Miłosz —Zagajewski lo nombra— pero también, y de nuevo, en otro exiliado, Sebald, con quien no sé si tuvo contacto antes de que este muriera en Inglaterra en un accidente automovilístico. Jean Améry, rescatado de Auschwitz por los aliados, pasa caminando todavía con el sabido traje a rayas por las calles de Gliwice, siendo niño Adam. Ya escritor, recibirá de un amigo mayor, Horst Bienek, en Bruselas, el testimonio de ese pasaje. La historia de Améry la tengo en realidad de Sebald. Lo torturan colgándolo de las esposas, le descoyuntan los brazos. Caído el nazismo para vivir escribe, durante un tiempo, de otras cosas, hasta que empieza su obra, ahora solo sobre su historia intolerable, de la que da un testimonio objetivo para luego teorizar enardecidamente sobre el horror, sus causas, sus consecuencias. Después se suicida.

El capítulo de Sebald y la mención de Adam Zagajewski me llevan a pensar cómo distintas épocas fijan su imagen del horror sobre distintos ejemplos. Para este, «el tiempo, esa falacia, esa traición» se llevó a los nazis en el pasado. Su bestia vino después. De todos modos, para vivir, sobre todo para crear, necesita a veces olvidar. «La poesía llama a la vida, al coraje / frente a la sombra que crece». «De la indolencia inocente […] / surge de súbito la isla del poema, isla deshabitada / que un nuevo Cook descubrirá algún día».

No deja de ser notable que, en un libro con tantos elementos de primera mano, se eviten referencias a circunstancias privadas (que otros subrayarían), como si lo único que deba merecer nuestra atención sea lo que sirva no a la imagen del autor sino a socavar las indebidas exaltaciones, esas que todavía se brindan a gobiernos que, con mayor o menor disimulo, aspiran a ser totalitarios, o a los que ya lo son.

Entre tanto que hemos visto descomponerse sin siquiera terminar en humus, este vigilado fruto de una resistencia espiritual y física debe ser puesto en lo más claro de lo visible. Trae un encargo, con el cual no se cierra, pero encierra, sí, la esencia del por qué lo siento tan noble, tan cercano, tan recomendable: «Cuidar del mundo: leer un poco, escuchar algo de música». Supongo que cuidar del mundo implica mirarlo con amor, cuando la sabiduría de ser nos ofrezca la posibilidad de acercamiento, en lo que tiene de bien hecho, sin habituarnos a lo que tiene de prodigioso (flor, huevo, canto de pájaro o humano y tantas otras cosas, por suerte innumerables) y desear con toda el alma que nada de su perfección sea abolido. Dedica páginas al canto de los pájaros frecuentes, mirlos, golondrinas. Su ausencia señala su nostalgia de Europa, cuando vive en Houston, aunque por ella sea injusto con el prodigioso sinsonte, que, según él, solo imita otros cantos.

Además es noble que, entre la prosa de su libro, nos llame la atención sobre Kazimiera Iłłakowiczówna, trascribiendo «La bruja», un extraño y bellísimo poema.

«Pocas son las palabras capaces de ofrecernos un instante de felicidad». Son las palabras, quizás, de la poesía. Si el horror y la poesía son «Los dos polos de nuestro globo», aquel puede filtrarse en la belleza ajena pero busca ser desterrado de esta. Busca, o quizás la fuerza de la belleza propia lo aleja. El mundo se convierte en algo que alguien sacó prestado de una biblioteca, en algo que se escribe y se lee. Y quizás se lee porque es bello. Como la naturaleza, muy presente. Adam Zagajewski parte siempre, es evidente, de cosas concretas a las que ennoblece. Embellece su forma y le da ritmo de campana a un poema sobre las campanas. No sé polaco pero me he empeñado sobre sus textos. Hasta he descubierto dos mínimas erratas, que he corregido, orgullosa, en mi ejemplar. Porque esta selección de sus poemas, tan necesaria, es felizmente bilingüe.

Letras Libres, 2011

INTERMITENCIAS SOBRE PAZ

«CADA FRAGMENTO ES el eco, la alusión y la cifra de una secreta totalidad. Por eso es imposible estudiar parcialmente su obra. Hay que abrazarla como un todo». (Sobre Antonio Machado).

Atender solo a la poesía de Paz implicaría reducir el campo de una obra que ha ido creciendo vertiginosamente también en el ensayo, aplicándose a temas diversos que suponen un complemento insoslayable, los pasos de un pensamiento que acompaña los vuelos de una poesía. Paz aparece como el modelo más constante de un tipo de poeta que no acepta una actitud iluminada y vehicular. Que se mueve en un círculo denso de referencias, crea a partir de un análisis, analiza a partir de su creación y elabora paralelamente arte y teoría del arte. La obra crítica de Paz abunda sobre temas de sociología, antropología, lingüística, etc., pero también en análisis luminosos sobre otros poetas y sobre la poesía en general. No se da hoy en lengua española un cuerpo tan coherente de creación poética y crítica como el que él nos ofrece.

«Hubo un tiempo en que me preguntaba: ¿dónde está el mal?, ¿dónde empezó la infección, en la palabra o en la cosa?».

La poesía del siglo XIX culmina en Baudelaire su agónico análisis de las tensiones del hombre y su escapatoria por la imaginación: aspira a construir con rigor el poema y retoma el uso de las palabras prohibidas, prosaicas, con medieval libertad. Es quizás el momento de mayor confianza, de menor privacidad del lenguaje. Son admitidas palabras que nunca habían salido de la prosa; el lugar común es tolerado como lo sabe quien haya leído a Campoamor. Por esa puerta abierta sobre la libertad pasará toda la poesía moderna, sacudiendo los diccionarios, acogiendo lo hermoso y lo grotesco, lo seco y lo musical, lo doméstico y lo críptico. Todas las palabras del mundo vienen aquí a hacer su nido. Tanta familiaridad no podía terminar bien y paró en desconfianza. Hubo filos y quites y dientes feroces sobre el sagrado instrumento. La rebeldía del poeta aplicada a todo —no hay cosa del mundo que se le escape— descubrió en su recorrida analítica este elemento que le estaba próximo: la palabra. Y la analizó como el científico analiza el protón: con objetividad, con fría pasión.

La aisló del mundo cuya representación intentó, proponiéndole una función distinta a la que tuvo en una época y en una sociedad; la liberó de ser instrumento al servicio del poeta y de su tarea y de cada uno de los elementos ancilarmente denominados por ella, invirtiendo las relaciones tradicionales entre las palabras y las cosas.

La aparición de este fenómeno y del tipo de poesía que se relaciona con él en un momento de la historia no es arbitraria; está condicionada como todo suceder humano. Toda creación poética es histórica. «El puente mágico entre las palabras y las cosas, el principio que sustituyó a la antigua analogía fue la historia», dice Paz.

Así determinados, vivimos en el filo entre una esplendorosa poesía que muere y una igualmente esplendorosa poesía que nace. Las separa el desparpajo, la actitud crítica, recreadora ante la palabra, la invención de nuevas reglas instantáneas, no definitivas, la destrucción de relaciones establecidas. El abandono de la rima había dado lugar a que se disolvieran algunas fusiones ya saturadas: amor-dolor, fuego-ruego, olas-caracolas, etc. Ahora se va más adelante, partiendo de que la separación de sonidos implica también separación de conceptos cuya contigüidad resulta anodina o falsa; se provoca la erupción y a sus expensas, con los materiales desencajados, se intenta otra vez disponer un orden, un mundo de lenguaje. Pero con la conciencia de que será provisorio, una vez más.

La poesía de Paz recorre una línea evolutiva sin rupturas aparentes. Confluyen en ella la tradición española musical, la de la gracia levísima del cancionero medieval y la poesía española moderna, la más seca y nutricia de un Cernuda, la experiencia en libertad de los surrealistas, la poesía más lírica y menos espectacular del modernismo angloamericano; y las corrientes del pensamiento de nuestra época, contradictorias algunas pero a través de las cuales el poeta sigue su propio ovillo. Y obviamente, experiencias vitales como la guerra de España o la desilusión del marxismo («Quien ha visto la esperanza no la olvida. La busca bajo todos los cielos y entre todos los hombres»). O su directo contacto con el mundo oriental. Y antes y por encima de todo el paisaje mexicano, trascendido: metafísica, religión, idea del hombre y del cosmos.

Pero la poesía, aunque se parezca a la luz, no puede descomponerse con solo pasarla por el prisma de la enumeración, y de nada sirve reducirla a elementos visiblemente integradores. Allí está, desde la suma que es *Libertad bajo palabra* (1955-58) hasta *Ladera este*, los *Discos visuales*, los *Topoemas, Pasado en claro, Vuelta*, transformándose gradualmente y fiel a sí misma como un ser vivo. Ciertos temas y enfoques aparecen con fija constancia como la trama que relaciona y unifica: la palabra del hombre entendida como verbo creador, la identidad esencial de la palabra denominadora, el tiempo

circular, la conciencia especulante, la poesía como diálogo erótico con el mundo.

Cuando la obra es convincente nos atrae hacia las coordenadas del creador, suspendiendo nuestras posibles incredulidades mediante la unidad dialéctica de medio y pensamiento, aunque la capacidad de resonancia de aquel debe ser la que prime, la verdadera exaltante. Ya decía Ivor Richards que el poeta no hace una declaración sobre algo para que esta sea examinada y meditada, sino para evocar determinados sentimientos y que, una vez evocados, la utilidad de la declaración se agota. La poesía de Paz tiene en sumo grado este poder de convicción y en la frondosidad de sus combinaciones celebramos la posibilidad de inagotables preguntas.

«Es necesario desconfiar de lo que se dice, ya que cada palabra tiene dos rostros, uno vuelto hacia el ser que dicha palabra representa, el otro hacia la negación del ser, por ella ejercido, no siendo lo que parece».

La poesía de la certidumbre es una poesía de larga data en la historia. Pero este siglo babélico ha visto desarrollarse otra poesía, poesía de la contradicción, de lo ambiguo, que toma súbita conciencia de que ese instrumento, cuya docilidad parecía asegurada por tantos siglos, puede tener reservas explosivas de orden imprevisto. Si buena parte de la poesía romántica o modernista nos resulta ahora falsa es porque las angustias que el poeta expresa suelen estar en franca colisión con la apacible confianza con que maneja su instrumento; en su batalla contra el mundo el poeta se apoyaba confiadamente en la palabra y esta estaba a su lado y no lo traicionaba. Por terribles que fueran los desaires de la vida o feroces los demonios interiores, algo había firme y emitía ondas, aunque fuesen secretísimas, de seguridad. Hoy aquellos demonios interiores, como el fantasma del cuento de Wilde, se ven relegados por algunos a la jubilación y al desuso; pero el poeta no descansa por eso. Siempre habrá demonios y aun nuevos, como los de la crítica y la negación. Más hondamente angustiosa que la crítica de la palabra poética, la remoción centrífuga de sus significados. La escritura tiende a anularse. El lenguaje se transforma en expiación; es el lenguaje «deshabitado»: «La escritura poética es / aprender a leer / el hueco de la escritura / en la escritura».

Paz habla de la impresión que le produjo el «gran verano de la India», durante su primera visita en 1952. «Estupor y reconocimiento. Pero antes: oleadas de blancos. En todas partes la blancura, sonora, resplandeciente». A este momento corresponde «Mutra», el poema del ensimismamiento, del retorno a las oscuras fuentes, de las heridas que crecen y aniquilan, de la digresión general del hombre. Una terrible fuerza de gravedad tiende a despeñarlo; una enunciación desesperada acompaña el alud de todo lo que gravita en su contra. Pero, al borde

mismo del vértigo que tiene su origen en la naturaleza y en ancestrales fuerzas negativas, el poeta se aferra a sus afirmaciones salvadoras: «la reflexión sosegada ante la esfera […] / la contemplación de los números que se / enlazan como notas o / amantes, / el universo como una lira y un arco y la / geometría vencedora de / dioses […] / y el árbol del discurso en la plaza plantado / virilmente». Lo que el nombre construye transfigurándose, las formas hacia una finalidad, son el único asidero ante la vertiginosa naturaleza, igualadora, como la luz que deslumbra, siempre en un punto, siempre tendiendo a arrastrarlo a sus orígenes. «Mutra» concluye en este verso: «Y hundo la mano y cojo el grano / incandescente y lo planto en mi / ser: ha de crecer un día», premonitorio si lo referimos al blanco cuya gravitación se irá haciendo creciente en la poesía de Paz.

¿Cuánto duran estas seguridades? El mundo es obra del hombre no es menos terrible la naturaleza; la palabra que ha creado no lo libra de la soledad: «es una explanada desierta el poema, lo dicho no está dicho, lo no / dicho es indecible». El río de Heráclito es ahora «ese río de sangre, río de tinta», a cuya orilla el poeta se ve infinitamente solitario y mínimo. La poesía era, ya vimos, uno de los modos posibles de entrar en la historia; pero, como alguna vez dijo Paz, «el poeta está condenado a vivir en el subsuelo de la historia», a solas.

Probablemente ningún escritor americano haya estudiado seriamente como Paz esa otra mitad del mundo que Occidente en su solipsismo ha dejado de lado. Durante años sus ensayos fueron mostrando su preocupación por el pensamiento y el arte oriental: el teatro *nō*, Bashō,el pensamiento político de Mao, el budismo, el taoísmo, el I Ching, los Upanishads, la erótica china y las metáforas tántricas aparecen como rastros de un pensamiento empecinado en entender el mundo, en establecer lazos de proximidad o de oposición. La poesía de Paz se tiñó de su nueva circunstancia, de esa cultura que ha hecho de la ambigüedad uno de los caminos de la expresión y de la unidad de visión, uno de los modos de comprender el mundo.

En 1966, Paz escribe «Blanco». El largo poema, poema múltiple, complejo, pone en movimiento un mecanismo desintegrador, analítico, disecativo de la experiencia poética, menos escandaloso pero no menos eficaz que otros intentos de destrucción procedentes de la poesía tradicional, desde el dadaísmo hasta los concretos. Retoma la experiencia mallarmeana, sobre todo a partir de *Una tirada de dados*, ese finisterre aventurado sobre el vacío, que a muchos ha podido parecerles un planteamiento sin nueva resolución posible, imagen literaria del cabalístico signo del uróboros, la serpiente que se muerde la cola, figura cerrada en sí misma y que ahora, sabiamente transformada, se resuelve en una apertura que rompe el círculo y

proyecta su abierta superficie hacia, otra vez, lo abierto inabarcable.

El blanco aparece como fuente de equilibrio, pero pocas veces la creación literaria vuelve a él. El juego narrativo de Proust trata de recomponer, por una red de asociaciones, un mundo sin vacíos. Si hay blancos, son involuntarios, fallas de la memoria. El monólogo de Joyce, los textos de Beckett, compactos, corroboran el magma interior, sus profundas densidades confusas. La búsqueda del blanco en la poesía corresponde a búsquedas similares en otras artes. La exaltación del hueco en la escultura de Moore, de Hepworth, hace de la materia un límite —y todo límite es irritante y está a la vez en situación de dependencia respecto a lo limitado—. «Yo quería destruir la tiranía de la superficie, ir más allá de la epidermis; yo quería penetrar», dice Moore. En estos artistas el blanco aparece como aspiración a rechazar un medio demasiado cargado de mensajes deleznables para alcanzar un nuevo nivel de percepción. O es en música el silencio de Cage, inexistente como absoluto, pero donde se organizan las combinaciones del sonido, que lo exaltan.

La poesía de Paz, ya asuma la fija estructura de *Piedra de sol* o el barroquismo mimético de *Homenaje y profanaciones* o la claridad de estos textos calados y dibujados de *Ladera este* o la continuidad avasalladora de *Pasado en claro*, llamarada que no se interrumpe hasta haber calcinado toda la materia de lo vivido, siempre ha de ser registrada en distintas capas de profundidad, con inagotables alusiones y una densidad referencial cuya develación premia la lectura reiterada. Aunque la expresión se modifique y la preocupación temporal agregue un sentido espacial nuevo siempre el poema será «confesión, exaltación, interrupción brusca, comentario al margen, salto y caída del espíritu». Siempre será, agreguemos, el legado inatacable de una pasión de la verdad, de la coherencia, de la belleza, que buscó la palabra sin revés y se encontró a sí misma, para nuestra mayor riqueza.

El Semanario Cultural de Novedades, 1984

CONSTRUIR LA MUERTE, HOMERO ARIDJIS

EL POETA SUELE ser el augur, al agorero, el que atiende a la sombra, el que la señala con la sombra de las palabras que revelan o anuncian el mal, por donde viene la catástrofe, sus signos eminentes. El poeta no da soluciones, pero sabe intuir la creciente arrasadora. Si el poeta agorero es mexicano, la tradición arraigada en la muerte, la imagen de la destrucción de la naturaleza acometida por la ciudad devoradora le proporcionan una suma terrible de elementos: «postes de luz pública / parados en el lugar / de los árboles antiguos», como ve el ojo del poeta Homero Aridjis. Cantando abre una vía de escape. O quizás, de inmersión total en el reino de la muerte. ¿Ha querido *Construir la muerte*, asumir la tarea que propone la cita de Montaigne que sostiene el libro: «Construir la muerte es la obra continua de vuestras vidas»? La vida le da, al que tiene la sensibilidad despierta, todos los elementos para esa construcción que el hombre puede practicar de modo involuntario y que Aridjis ha puesto conscientemente en poemas, en libro. En el envío a sus hijas de un breve poema pide: «perdónenme / la cólera y la tumba». La doble constante que estas dos palabras sintetizan subyace nítidamente en esta poesía amarga, marcada por la presencia penosa de un pasado, un pasado con su carga de historia, de muerte, de traiciones, duelos, miseria, que se vuelca en el presente y lo contamina de fragilidad, de irrealidad. La poesía se constituye así, una vez más, en memoria, en la más legítima de las memorias. En este caso memoria de lo que el hombre preferiría —o tiende a— olvidar. Es memoria o conciencia. El pasado indígena no es recuperado aquí como tema doctrinario o literario. Como el tema del amor o de la muerte propia, constituye el trasfondo de la visión que rescata lo real:

> No el fuego sobre Tenochtitlan
> en el cielo de medianoche
> ni el ave parda con el espejo en la cabeza
> en el que Moctezuma vio al firmamento
> […] sino el nombre tirado en la calle

con un puñal en el pecho […]

Un escepticismo y una amargura esencial que va más allá de ser un mensaje individual para recoger una vasta resonancia expiatoria que se duele ante el hombre sumergido «en la tumba ubicua de la realidad»; que ve a su alrededor el mundo como un escenario donde se mueven los fantasmas más antiguos, remplazados por nulificados seres prontos a volverse ellos mismos fantasmas. Coexisten en el mundo, ya se sabe, belleza y sordidez, amor y muerte. La mirada elige, aunque la mirada no siempre es libre. El amor a la mujer, el amor a los hijos, pueden ofrecer parciales respiros pero quien una vez vio «los velos de la vida y la muerte» difícilmente los olvida.

A menudo los poemas de *Construir la muerte* parecen corresponder por escrito a una instantánea fotográfica: «Entierro», «Tiempo», «Zona roja», «Gato muerto», «Muerto en Choque», «Distrito Federal», «Peluquería», etc. son otros tantos ejemplos de este certero registro de la realidad a partir del desagrado, el horror, el escepticismo, el humor negro. Pero si la forma escueta corresponde a la violencia de la impresión, si la ecuación poética se resuelve mediante una fórmula que no se permite rodeos, siempre hay una tensión livianamente apoyada en una palabra o en un ritmo que nos obliga a seguir más allá de lo inmediato hacia otro nivel donde la mera realidad se vuelve realidad poética. Este torturado diálogo de opuestos entre ciudad y campo, noches y días, amor y muerte, pasado y presente, nos sabe a cosa viva, a pasión discutidora, contestataria. Sin duda Aridjis siente de veras que, como su fray Gaspar de Carvajal, día tras día ha navegado hacia ninguna parte. Pero la poesía es, sin duda, una esperanza en sí misma. De acuerdo con eso. *Construir la muerte*, que primero ha exaltado la palabra, se cierra con un final, esperanzado, consagración del canto: «si no hubiere más cuerpos, / si no hubiere más luz / el canto seguiría», de la misma manera que su libro inmediatamente anterior, *Espectáculo del año dos mil* (Joaquín Mortiz, 1981), se había cerrado con una esperanza en el despertar comunitario, primero, en el amor, después. Firmeza, rigurosa, entonces, del lado de la vida: *el infinito atravesado por un rayo de sol*.

Vuelta, 1983

NICANOR PARRA: EL POETA ANTIPOETA

LOS TORBELLINOS EN que la poesía de Neruda se expande, las torrenteras, vegetaciones, aludes, truenos y relámpagos, si no arrumbaron las altiplanicies de Gabriela que tenían sus recursos callados de eficaz imposición, han parado un poco, como los Andes a las nubes, el paso de otras voces poéticas hacia fuera de Chile, con ayuda del hábito que nos hace pensar que no puede quedarle más reserva de poetas buenos a un país que los tiene ya tan altos. Pablo de Rokha, que tiene buenos pulmones y ánimo guerrero, y dispone de seguidores de condiciones similares, ha expresado desde dentro y fuera, desde Montevideo incluso, cuando vivía aquí, su combativa existencia poética. Pero otros menos especializados en la publicidad, se guardan en reserva para quienes quieran ir un poco más lejos. Así Nicanor Parra.

Nicanor Parra, nacido en 1914, pertenece a una generación posterior a la de Neruda; su voz esquiva graciosamente la influencia pegadiza de este, tanto como la de Gabriela o la de Huidobro, padres mayores y riesgosos, para hacerse una voz propia que choca con las retóricas tradicionales, hecha de una timidez un tanto tartamuda, de una desenfadada y simultánea agresividad, de un humor igualmente desenfadado y de una ternura muy auténtica y directa. De las diferentes combinaciones posibles de estos elementos contradictorios sale su poesía nueva, inconfundible, chilenísima.

Hubo una primera obra, *Cancionero sin nombre* (1937), pero la que le aseguró su fama amplia fue la siguiente, *Poemas y antipoemas*, de 1954, doblemente premiada y reeditada. Con ella, este profesor de mecánica racional, actividad más que seria, ceñuda, se echaba a jugar con otra actividad, la poesía, hasta ahora también tenida por seria, aunque menos. *Poemas y antipoemas* establecía una separación, evidentemente, aunque faltaba la definición de una y otra especie, la divisoria entre esa poesía y esa antipoesía que en algunos casos no extremos podían confundirse. De todos modos sería ingenuo imaginar que a Parra le importaban mucho las precisiones; le bastaba establecer que junto a la poesía lírica, *seria* y con los mismos derechos, podía

aparecer una poesía de juego, de burla, negra a veces, y pinchuda, que siguiera siéndolo pese a estar en contra de bastantes tradiciones. Con el andar de los años ambas fórmulas se le conjugarán en una nueva, y en cada poema, en cada verso incluso, llegarán a coexistir ambos elementos, integrados en una forma que puede rechazarse en bloque pero que no admite desgloses.

Una vez andando
por un parque inglés,
con un angelorum
sin querer me hallé.

Buenos días, dijo,
yo le contesté,
él en castellano,
pero yo en francés.

Dites moi, don ángel,
comment va monsieur.

Él me dio la mano,
yo le tomé el pie.
¡Hay que ver, señores,
cómo un ángel es!

Con esta disparatada *Sinfonía de cuna*, que participa del *nursery rhyme*, o de los *nonsenses* ingleses, se abre el libro, inocentemente. Pero el poema inmediato, «Defensa del árbol», tiene otro propósito indisimulado: «Por qué te entregas a esa piedra / niño de ojos almendrados / con el impuro pensamiento / de derramarla contra el árbol». Aquí Parra se lanza a la parodia, más que del famoso antecedente de Gabriela —cuyo nombre asociamos por el hecho de haberse usado el verso de nueve sílabas que ella empleaba a menudo — de todo un estilo de poesía magisterial, pedagógica, cursi (o *siútica*, que diría un chileno) y definitivamente aburrida.

El progreso de esta línea humorística nos lleva a los antípodas de la alegre travesura; el clima pronto se pone inhóspito, el poeta echa a rodar piedras por todos los caminos, prepara espinas donde menos se piensa. «El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos» —dirá—. No solo no responde sino que las provoca con gusto. Los toques sarcásticos menudean; y como es habitual en los humoristas negros, la víctima primera es el propio autor que ha dejado de sí mismo una tétrica imagen en su «Autorretrato» o en su

«Epitafio»: «En materia de ojos, a tres metros / No reconozco ni a mi propia madre. / ¿Qué me sucede? —Nada. / Me los he arruinado haciendo clases: / La mala luz, el sol, / La venenosa luna miserable». O: «Ni muy listo ni tonto de remate / Fui lo que fui: una mezcla / De vinagre y de aceite de comer».

Nicanor Parra nos cuenta unas truculentas historias bajo cuya inverosimilitud no es difícil sin embargo rastrear verdades desarticuladas, contorsionadas. La tercera parte de los *Poemas y antipoemas* culmina con una serie presuntamente autobiográfica, con algunos poemas realmente irresistibles que implican una mirada chispeante, rabiosa e inédita sobre el mundo de las relaciones amorosas, familiares, etc. Caen las convenciones y queda en pie una especie de visión radiográfica, algo como una danza no de la muerte sino del ridículo; un airecillo goyesco en el que predominara la burla sobre lo trágico pasa por esta poesía o antipoesía. Suelen ser poemas largos. Entre ellos hay dos notables: «La víbora», que comienza:

> Durante largos años estuve condenado a adorar a una mujer despreciable
> Sacrificarme por ella, sufrir humillaciones y burlas sin cuento,
> Trabajar día y noche para alimentarla y vestirla,
> llevar a cabo algunos delitos, cometer algunas faltas,
> A la luz de la luna realizar pequeños robos,
> Falsificaciones de documentos comprometedores,
> So pena de caer en descrédito ante sus ojos fascinantes.

O «Los vicios del mundo moderno»:

> Los delincuentes modernos
> están autorizados para concurrir diariamente a parques y jardines,
> Provistos de poderosos anteojos y de relojes de bolsillo
> Entran a saco en los kioskos favorecidos por la muerte
> E instalan sus laboratorios entre los rosales en flor.

Etc.

Así como Unamuno inventaba aquello de las «nivolas» para independizar sus novelas y escapar a los rigores de una crítica fatalizada por un criterio estratificado, así Parra se ampara bajo la categoría nueva: y quien le repare su falta de lirismo, su prosaísmo, su gusto por «las groserías clásicas chilenas», se encontrará con la salvedad del antipoema protegiendo la retirada del autor.

La evidente autenticidad de Parra no permite suponer subterfugios,

propósitos deliberados de asombrar al burgués, novelerías de moda, etc. El desacomodo entre su vocación poética y su denostado oficio de profesor de matemáticas, entre su visión del mundo y lo que este mundo debería ser, entre un romanticismo raigal y una realidad que lo contraría, me parece un más espontáneo origen de su estilo virulento. Por otra parte, este deja lugar muchas veces a un lirismo terso, como en el conmovedor «Catalina Parra», en «Cartas a una desconocida», etc.

Después de *Poemas y antipoemas*, Parra se lanza en *La cueca larga* (1958), a una experiencia folklórica. Allí demuestra claramente su paralela maestría idiomática. Aunque antes se había burlado hablando de «la exaltación del folklore a la categoría del espíritu», basta pensar que Nicanor es hermano de la estupenda Violeta Parra, buscadora e intérprete del cancionero chileno más auténtico, para suponer en él una vena igualmente natural.

Ahora Parra acaba de publicar su último libro, *Versos de salón*. Que son naturalmente muy poco adecuados para leer en un salón, en su buena mayoría. Ya desde el título sabemos, pues, que el humor no lo ha abandonado. Ha cambiado un poco de signo, se ha hecho más magro y áspero, menos fantasioso, como su mismo estilo, que en estos ocho años se ha hecho más aparentemente realista. Una característica, que era una más entre las típicas contradicciones de los *Antipoemas*, sigue acentuándose aquí: la mujer aparece más que a menudo en la poesía de Parra pero se la menciona siempre con las apariencias de una frenética misoginia. «Mujeres» es una declaración de odio general, aunque demasiado obsesionada por el sexo como para ser creíble.

¿Puede caber una evolución hacia el clasicismo, dentro del ímpetu, de la libertad, del desorden? Si tal es posible Parra se ha hecho algo clásico, mediante una mayor contención formal, y una cierta sistematización en su procedimiento, una conciencia clara de su ubicación en el nuevo panorama poético:

> Durante medio siglo
> La poesía fue
> El paraíso del tonto solemne.
> Hasta que vine yo
> Y me instalé con mi montaña rusa.
> Suban, si les parece.
> Claro que yo no respondo si bajan
> Echando sangre por bocas y narices.

Filoso, explosivo, la lectura de Parra puede resultar cualquier cosa menos deprimente. Quizás quien mejor lo haya definido en Chile sea Alone que lo presenta así:

El más pujante, sonriente, floral y festival de los poetas nuevos, un joven ya maduro perfectamente formado, impetuoso, divertido, soñador de pronto y lejano, acróbata cuando quiere, surgente imprevisible, inagotable, familiar, exquisito, cargado de fuerza contagiosa que lo hace a uno sentirse mejor, que lo estimula y rejuvenece, echándole aire cargado de oxígeno en los pulmones, el extraordinario Nicanor Parra de «Poemas y antipoemas», a cuyo lado los demás se disuelven o huyen, graves, mínimos, inmóviles, presas de su compás, confitados, tímidos de gracia y desgracia.

Época, 1962

NICANOR PARRA: CELEBRACIÓN Y RECUERDOS

HACE MUCHOS AÑOS, que en este caso resultan ser muchísimos, una secta adicta, participativa y detractora aguarda el Cervantes para Nicanor Parra. No todos somos chilenos. Quizá seamos los mismos frustrados del Nobel para Borges. Es elegante decir que los premios no significan nada pero, caramba, ¡si todos sabemos que reina la idea de que los premios «hacen a los escritores»! Y cuando hemos visto a ciertos coronados de oropel con pasados misteriosos —pero no tanto— y premios más misteriosos y todavía reiterados, es lógico que nos sentemos en el balancín del aguardar justicia y mandar a algunos al diablo.

En la década del cincuenta, Chile envió como embajador en Uruguay al mejor agregado cultural al que pudo aspirar: el nobilísimo Ricardo Latcham, que no por diplomático olvidó sus artes mejores de crítico literario, intuitivo y sabio, aplicadas con rigor a divulgar las letras chilenas entre nosotros. Así leí *Poemas y antipoemas*, el segundo libro de Parra (el primero era casi secreto) y pude hacer una notita, en la que habré intentado trasmitir mi regocijo de lectora, que siguió creciendo con *La cueca larga* y *Versos de salón.*

Pasó un tiempo, y en Valparaíso, en un gran colegio sobre el mar, que sin duda cedía espacios, hubo un congreso de escritores. Esto del colegio tiene su peso porque una tarde Nicanor Parra hizo una lectura en una clase. Fui la única congresista que tuvo la idea de asistir, sentándome al fondo con miedo de ser expulsada. Nicanor leía sin énfasis, sin haber dado ninguna pista a aquellas criaturas, sin maestro que lo respaldara ni protegiera a los alumnos, a los que el poeta inmisericorde asestaba sus filosos poemas. La lectura de «La víbora» arruinó mi discreción. La risa, capaz de alarmar a un cine sumido en los estertores de algún drama, estalló sin que la frenara el recurso de concitar imágenes horribles. Varios niños, desde la primera fila de los buenos alumnos, ya ganados por la idea de que la poesía que se respeta carece de humor, lanzaron miradas inquietas, mientras a Parra se le ahondaban las sendas arrugas verticales de sus mejillas. Sin quitar la vista del papel trataba de mantener la compostura debida a

su juego.

Al fin de la lectura lo saludé. Como siempre me han admirado los capaces de reproducir cincuenta años después una conversación itinerante, no logro decir sino que, llegado un momento oportuno, me leyó su «Manifiesto», que ejemplificaba lo que su próximo libro iba a ofrecer. Devota de lo que ya conocía, recuerdo, sí, haberme atrevido a decir que estaba de acuerdo con el manifiesto pero no con el poema. Esto dio lugar a una copiosa defensa del proyecto por parte del autor, que prosiguió, directa o indirecta, varias horas. Parra, que se iba esa noche, resolvió quedarse hasta el día siguiente y llevarnos, con Enrique, a Santiago. En el viaje en auto por los vericuetos de montaña, de cuyos abismos trataba de no enterarme, en una curva dimos casi de narices con un camión detenido. Parra bajó del auto, quizá un Volkswagen, que por un milagro no había quedado bajo el trasero inmenso del vehículo que ocupaba buena parte del estrecho camino; verlo avanzar hacia el campo enemigo me trajo, desde los noticiarios, el aterrador recuerdo de la Wehrmacht. Un niño solo estaba sentado en una piedra, junto al camión. Sin duda, mientras el conductor buscaba auxilio, había quedado con encargo de avisar, del otro lado de la curva, que allí esperaba un peligro. Quizá, en el lugar donde podía ser eficaz, no había una piedra. Parra lo estudió antes de hablar y por suerte se limitó a disponer un cambio de ubicación, con o sin asiento, y volvió, calmado, al volante, rumbo a Curicó y una chicha, bebida no alcohólica.

Tengo otro *flash*, años después. La mirada de Parra es de absoluto asombro. Acabamos de entrar a la biblioteca, al fondo de su casa de Santiago, en tiempos remotos, La Reina, 8, a la que llego por primera y única vez. Mientras Luisa de la Fuente de Durán, mi amiga de sus años montevideanos y compañera de estudios suya, como supe entonces, habla con él en un extremo de la habitación, me dirijo hacia el otro extremo, levanto la mano como se hace (lo he hecho) en estado casi hipnótico y tomo un pequeño libro que yace horizontal en su segregación supuestamente segura. Es el primer libro de Nicanor Parra, tempranamente escrito bajo un peligroso viento lorquiano y pronto retirado de circulación. Mi mano indiscreta lo sostiene, mientras dirijo una mirada, desde mi culpa del todo inocente, al autor que avanza. Nos estamos haciendo la misma pregunta: «¿cómo?», ambos asustados.

Año 1985. De nuevo en democracia, Enrique Fierro es nombrado director de la Biblioteca Nacional. Su primer invitado oficial es Octavio Paz. Un tiempo después llegan varios escritores, también invitados por el gobierno uruguayo. Por Chile, viaja Nicanor Parra. Alteradas las aguas culturales, como puede ocurrir cuando la vida de un país ha estado fuera de su cauce, la tergiversación empieza a

levantar su airosa cresta. Cuba ha enviado a su mayor poeta oficial, que es cuantiosamente recibido en la sala de espectáculos de la Biblioteca, ya que su lectura será un acto político. En una sala más íntima, colmada por los que quieren simplemente oír poesía, lee Parra. Pero él conoce los tiempos y está preparado. Cuando empieza a despedirse, destina a las manos preparadas para aplaudir, su frase luminosa, irrefutable, de proclamación de la tontería universal: «La izquierda y la derecha unidas, jamás serán vencidas», produciendo la vacilación del desconcierto. Por un segundo, varios dudaron. ¿Debían o no?

Florencia, capital cultural de Europa. En medio de la magnífica celebración, un congreso de escritores se reúne en San Miniato al Monte. Junto a la iglesia neoplatónica, en la altura de una terraza desde la que se ven Florencia y el Arno en medio de un paisaje de fondo de pintura toscana, hay un mínimo cementerio para los benedictinos olivetanos que allí han vivido y muerto. Parra salta entre las tumbas, mira a la distancia y clama: «¡Quiero morir y que me entierren aquí!».

En Miami, un tiempo después sería un salto metafórico, que no podría celebrarse; sin duda movido por una preocupación concreta nos dice: «¡Por siete mil dólares voy y bailo sobre una mesa!», mientras un gesto insinuaba su oferta. Y esta sería la última imagen que de él tendría, si no fuese porque hace unas semanas Diego Trelles, joven escritor que fue alumno de Enrique y es nuestro amigo, llegó hasta las puertas de la casa de Nicanor, tuvo la suerte de saludarlo y sacarle fotos, que nos envió. En ellas comprobamos que Nicanor Parra Sandoval hace lustros que sigue igual a sí mismo. Gloriosamente empecinado en escribir esa obra que, como una parte de la humanidad, se sabotea a sí misma, pero con total lucidez. Y fue Diego quien, antes de las ocho de la mañana, nos dio la noticia, para que diésemos juntos un salto alegre, como si también nosotros, de paseo, nos encontráramos con un *angelorum*, debidamente poético.

Letras Libres, 2012

LOS ESPERADOS CIEN DE NICANOR PARRA

«LA VEJEZ CON sus alas de insecto» ha llevado a Nicanor Parra a cumplir su siglo, asomado moái, contradictoria «ráfaga de piedra», cuyo origen Nicanor prefiere en el misterio. Un siglo: tiempo que en el poeta corrió al revés: en su juventud, poemas melancólicos, bellos, a veces juguetones, que no implicaban necesariamente escepticismo y en su última madurez, risa, ya burla feroz: arma última del escepticismo ante un mundo atroz que repite errores y fracasos y levanta y desmorona los pasos en los que confió. Héroe del ocultamiento, como lo definió Harold Bloom, nunca un poeta dedicó tanta persistente energía a retener su poesía inicial —belleza, sentido musical, capacidad de exteriorizar sus emociones más íntimas— con la contención autocrítica que atrae las aguas de un río indagatorio, dispuesto a anegar lo normal aceptado y a salvar solo lo que una severa moral social y una lucidez que se ensaña con el propio poeta deja pasar por el filtro de la ironía. Pocos seres, pocas cosas se salvan de la mirada que expurga: la madre, la hermana Violeta, la naturaleza —mar, flores, mariposas, gatos…—, Gabriela, Huidobro, Neruda, Oyarzún, Juvencio Valle, Cruchaga Santa María, Lihn. Algunos amigos, algunos poetas, salvos en un momento —en los de impaciencia— son rozados por la ironía dentro del «baile de costumbre», quizá «cumpliendo sus deberes de hombre contemporáneo». Duros deberes que dividirán a sus lectores según el modo en que el escritor ve su problema: por un lado, tal como dirá en su homenaje a Neruda, la *plenitud* del individuo es la resultante natural de su integración correcta a la *lucha social*, y, por otro lado, poesía y antipoesía como la unión de los contrarios, para escándalo del lector tradicional. En Montevideo, cuando la cultura general pedía a todos los diarios páginas literarias, inicié una con un poema de Parra. Un escritor mayor, amigo hasta el momento, me cobró cuentas por tal provocación. Le recordé que Darío se había visto alguna vez acusado de introducir «una literatura aftosa». Sin tanta vehemencia, muchos ven la poesía como un único blanco hacia el que deben confluir todas las flechas y a Parra como un arquero inepto. Esto de

los arcos y las flechas nos acerca al pensamiento oriental; el taoísmo es una de las primeras cosas a las que acude Parra en pacientes explicaciones —junto con los protones y electrones que le sugiere su otra especialidad, la física—. Eso y los sofistas griegos, más que las tesis, antítesis y síntesis cercanas en el tiempo. Eso y la vida que, en su parte más injusta, soslayan los poetas que lo anteceden y algunos contemporáneos.

Federico Schopf, uno de los críticos chilenos que lo ha estudiado, señala que «la antipoesía no es un vanguardismo más, después de las vanguardias históricas» y yo agregaría: «dejando de lado alguna histérica». Hay que asegurar que tampoco es un vandalismo más. Aquellas descreían de lo anterior. Parra no. Bautiza como antipoesía, lo que él quiere hacer, según cuenta, como otro camino frente a la poesía, pero tradujo a Shakespeare, admira a Rulfo. Es cualquier cosa menos un dogmático, por lo cual gruñe ante cualquier mandamás, uniformado o embanderado. Se arriesga contra Pinochet, deja citas escritas de Borges y orales del olvidado Chocano. «Yo no soy derechista ni izquierdista / yo simplemente rompo los moldes».

Cada tanto la belleza se fragmenta y reconstruye. Luego celebramos destrozos y restauraciones. Cada tanto la risa aparece donde quiere: en Heine o en Parra y el lector equivocado todo lo toma a broma. Pero en «Defensa de Violeta Parra» no hay risa. Otras páginas, donde esta no cabía, «fueron escritas con sangre». Poesía y antipoesía tienen sus propios campos para opuestos estados de espíritu. Ambas son «vida en palabras»; la anti… «una lucha contra el logos», libérrima, ya que todo lo *anti* implica tirar por la borda condicionamientos y marcos reductores, es la expresión natural de quien explica así su proceso de cambio radical: «los poetas trataban de encumbrarse lo más alto posible, la idea mía no es de volar sino de mantenerme en contacto con la tierra». La poesía rara vez entró a la cocina, afirma. Exagera, pero entendemos. Es la actitud de un poeta que sabe muy bien su retórica y que repasa el tema del proyecto mallarmeano del libro único (en forma de fascículos intercambiables) y recuerda los *Discos visuales* de Octavio Paz. Principio de identidad más principio de incertidumbre. Quizás no sea muy conocido un episodio de la vida de Parra: después de su arriesgado salto estilístico padeció una afonía de cuatro años. «A medida que me empezaron a aceptar [después de la publicación de *Poemas y antipoemas*], a medida que se dijo que esta manera de hablar era legítima, empecé a recuperar la voz». Aquí y allá, una corriente de aires o de aguas puras traza el ser verdadero de Parra: una línea de respeto, que va de Rulfo a Guimarães Rosa a Macedonio Fernández, dentro de lo no chileno y ese asumir el ecologismo como la inaplazable tarea de todos. Quede eso y un mensaje:

Jóvenes
Escriban lo que quieran
En el estilo que les parezca mejor
Ha pasado demasiada sangre bajo los puentes
Para seguir creyendo —creo yo
Que solo se puede seguir un camino:
En poesía se permite todo.

Letras Libres, 2014

LA POESÍA DE GONZALO ROJAS

LA POESÍA DE Gonzalo Rojas vuelve a asegurarnos que no es necesario que un autor haya escrito muchos libros para que lo asista el ángel de la plenitud, tan ocupado siempre en eludir las miles de solicitudes que sin duda lo acosan minuto tras minuto. Publicó *La miseria del hombre*, su primer libro de poesía, en 1948, y después entró en un silencio de más de tres lustros: en un silencio lustral, sin duda. Porque, además, nunca parece haberse interesado en otros géneros, cuando habla, en las entrevistas cada vez más frecuentes, sobre poesía.

Este silencio tuvo como consecuencia, dada la sabida imperfección de las transmisiones de valores culturales en Latinoamérica, que Rojas fuese, sin alarmas de nadie, un desconocido fuera de Chile. De ahí la ambigua situación en donde puse un discutido fin a mi ignorancia. En 1964 fui jurado en el concurso de poesía de Casa de las Américas (ruego tomar en cuenta la fecha). La única recomendación que se nos hacía era la de votar por lo mejor. Un pedido de tal obviedad debería haber resultado inquietante. Pero también nos habían pedido unanimidad, contaminación en la que no reparé, quizás porque tendí, eufóricamente, a suponer que la cordialidad en la que todo sucedía volvía insignificante la posibilidad del desacuerdo, tan natural, sin embargo, en cualquier actividad del hombre. Pero yo tenía poca experiencia en esta, creyéndola más lineal e inequívoca.

Desde su primera reunión, el jurado centró las discusiones sobre tres o cuatro números. El que yo apoyaba parecía contar con la mayoría. Correspondía a un libro que para mí no podía ser sino chileno, extraño y a veces deslumbrante, cuyos poemas parecían provenir de distintas épocas de su autor. No vale la pena contar al detalle *La miseria del hombre*. Baste decir que otro de los números que aparecía y desaparecía de la superficie de las discusiones ocultaba —al menos para mí— el nombre de un joven poeta, integrante del consejo de la Casa, que con ese título estaba en permanente contacto con las deliberaciones del jurado. También fue inexperiencia mía no sospechar de la solicitud con que inquiría opiniones sobre los libros presentados. Por ello dije lo que pensaba de *La sagrada familia*. Otra de las peculiaridades de aquel revolucionario concurso era que el

jurado estaba integrado *también* por un poeta norteamericano que, admitiendo su limitado conocimiento del español, acompañaba nuestras labores pero se abstenía a la hora del voto. Bueno, no se abstenía, duplicaba el del miembro cubano, que era Heberto Padilla. Abreviemos. El día del veredicto quedé sola. Sola con la justicia, que no es mala manera de estarlo. Peleé hasta que la situación se hizo insostenible. Puerta por medio la sala llena de público esperaba que empezara la ceremonia cuando el último jurado, el nuestro, se expidiera. ¿Por qué esa exigencia de unanimidad? Me daba cuenta tarde de su alcance. De todos modos, para dar mi voto exigí que por primera vez se concediera mención editable. Así, al abrir la plica, supimos que mi voto iba a Gonzalo Rojas. El libro presentado era el que salía ese mismo año en Chile: *Contra la muerte*, cuya segunda edición aparecería más adelante en Cuba. Para concluir esta divagación agregaré que la luz del libro triunfante se apagó con discreción, según mi mordicante vaticinio.

Pocos años más tarde, el poeta sería agregado cultural de Allende en Pekín, luego embajador en La Habana. Al producirse el golpe militar en su país, se instalaría en Rostock como profesor. Desesperado por la lejanía de su lengua, harto de «agradecer en alemán», seguiría su exilio en Venezuela. Aludo a estos accidentes biográficos anteriores a su retorno a Chile porque su poesía se alimentó de ellos, como se había alimentado de su infancia en el duro sur chileno, de su Lebu natal, del recuerdo del arquetípico padre minero y de la carga espiritual que implica:

> […] lo siento
> como una arteria más entre mis sienes y mi almohada.
>
> Es él. Está lloviendo.
> Es él. Mi padre viene mojado. Es un olor
> a caballo mojado. Es Juan Antonio
> Rojas sobre un caballo atravesando un río.
> No hay novedad. La noche torrencial se derrumba.
> Como mina inundada y un rayo la estremece.
> […]
> Ah minero inmortal, ésta es tu casa.

Como en el caso de Jaime Sabines, en su largo poema a la muerte del padre, la figura paterna concentra la nostalgia de un pasado inasible, de un núcleo de protección desvanecida y, a la vez, reconcilia con esa misma nostalgia. En el caso de Rojas una angustia que ha debido estar latente en toda la niñez envuelve, como el poncho de Castilla, la figura evocada: la que proviene de la posibilidad del

derrumbe, no el de la noche, sino el de la *novedad*. Y si en Sabines el tiempo desvanecido es el de una inmigración libanesa que ha cortado sus raíces con un mundo ya irrecuperable, en Rojas, el mundo del padre, aunque chileno, implica un núcleo venerado pero distante en el tiempo, las costumbres y la cultura. Solo la palabra, el cuerpo vivo del poema pueden lanzarse a las profundidades a rescatar el ayer, vaso comunicante con los suyos, padres y amigos muertos, que del primero al último libro acuden, para seguir viviendo bajo el cristal protector de la poesía.

A casi treinta años de aquel libro inicial, aparece *Oscuro*, Monte Ávila. Caracas. Luego se suceden *Trastierro, Del relámpago, El alumbrado* y *Materia de testamento*, en Madrid, México, Santiago y Madrid, que reorganizan aquellos poemas iniciales y les van sumando otros, como fragmentos de un todo que se va reordenando, ajustando, adelantándose hacia ese blanco último que el poeta debe llevar adentro y que no siempre se ve desde fuera. En el caso de Rojas este punto de llegada aparece nítidamente prefigurado desde el comienzo. Sin duda, muchos de los poemas de su creación primera han sido tocados con sabiduría de modo de subrayar aquellos rasgos en los que expresaba ya la voz definitiva y borrar los borrosos, de modo que nada disonara junto a los últimos poemas, donde el poeta se expresa a través de un lenguaje que es ya vehículo perfecto. ¿Vehículo de qué? En primer lugar de un ritmo: «Nace de nadie el ritmo, lo echan desnudo y llorando / como el mar, lo mecen las estrellas, se adelgaza / para pasar por el latido precioso / de la sangre, fluye, fulgura / en el mármol de las muchachas, sube […]», ritmo que se traduce en sensación de velocidad, de rápido fluir que pasa con palabras como *torrencial, vértigo, velocísimas, relámpago, frenesí, rápido, vuelo, yendo-viniendo* y las repeticiones que ayudan a este paso de baile sobre una cinta, de lado a lado del precipicio. Rojas ha hablado de respiración ritual: «la palabra se me da en la órbita de lo sagrado y en una respiración ritual que para mí es el fundamento del ritmo, esa abeja tenaz». Ritmo que gobierna una materia múltiple recogida en la precipitación del vivir: la roca de la identidad, lo vertiginoso de la vida, el *eros* y el *tanathos*, los orígenes y la sucesión del hombre. Y todo potenciado en un vaivén dialéctico, en donde lo dramático se refrena con suave humor y el escepticismo se pierde en el impulso de la confianza en el destino del hombre.

Desde sus tiempos del grupo Mandrágora, breves tiempos de ese ensayo de cercanía sudamericana al surrealismo, la creación de Rojas responde al impulso *contra la muerte*, mediante la búsqueda de un paisaje erótico donde el amor sea una ayuda para el vuelo y el vértigo, que son sus reiteradas metáforas de la vida, y auxilia la resistencia del hombre a esa ley veloz que pesa sobre las criaturas y las arrastra. Su

poesía registra con agudeza la conciencia del peligro mortal en que vivimos, no solo por aquellas invariadas «miserias del hombre», contra las que clamó porque nos distraen de lo más digno, arrastrándonos hacia su territorio innecesario. Él buscará la afirmación del poeta como individuo que tiende a buscar «la realidad detrás de la realidad, pero desde el relámpago» sobre el balbuceo de lo colectivo. Aunque no haya nada más difícil en la vida que lograr que la madurez no traicione las premisas sobre las que la juventud asienta sus voluntades.

La Gaceta del FCE, 1993

CANTOS A BERENICE, DE OLGA OROZCO

HAY ECLÉCTICOS SERES que no saben optar entre un gato y un perro. Hay, aún, excéntricos que entablan una bilateral intimidad con búhos, o con tortugas, más dificultosa que con caballos o burritos. Podríamos establecer categorías para escritores según sus gustos literariamente manifiestos y así surgirían series y vinculaciones sin duda decidoras y, al fin de cuentas, no menos arbitrarias que otras, en apariencia más científicas. Mientras imaginamos un acordado concierto de voces cuya proximidad no sería evidente desde otros ángulos, podemos imaginar también una ideal, literaria vía láctea por la que pasearán, tras el evanescente gato de Cheshire, una teoría gatuna prestigiosa cerrada por Th. W. Adorno y por Jaime Diego Jacobo etc. Offenbach. A esa casta exclusiva, predominantemente de género macho, se agrega ahora, gracias a Olga Orozco, admirable poeta argentina, una hembra, exaltada en los *Cantos a Berenice*. Hablemos primero, aunque lo suponemos superfluo, de Olga Orozco. Autora de varios libros de poesía, *Desde lejos*, de 1946; *Las muertes*, 1952, *Los juegos peligrosos*, de 1962 y *Museo salvaje*, de 1974, y de un libro en prosa, *La oscuridad es otro sol*, de 1967, es una de las tres, quizás cuatro grandes figuras líricas actuales en su patria. Ha logrado esta dignidad con una trayectoria poética no demasiado nutrida, pero sí muy personal, con un constante acento de delirio gobernado. En su libro en prosa, utiliza los materiales más o menos convencionales que toda infancia ofrece, luego de una esencial trasmutación. Lo petulante, cotidiano y fortuito desaparece en una extendida llamarada verbal; queda la imaginación sin lastres, las fuentes ceremoniales de una poesía que hace malabarismos con las voces de personajes evanescentes, transformando violencia, vergüenza, desencantos, lo prohibido y lo deseado de toda niñez en la seda con que se teje un texto que, como una tela de leyenda, cuenta y borra y vuelve a contar una infinita narración que pretende construir lo irreconstruible, sabiéndolo. Podemos decir las cosas de este modo. También podemos decir que Olga Orozco es una gran escritora capaz de crear lo vago y plurivalente por el dominio de cada palabra, de cada recurso del

idioma, tanto en la poesía como en una prosa que le está legítimamente cercana. Que sabe encontrar sorprendentes resultados dosificando la humilde frase informativa, que la memoria pudo guardar, con la construcción elaborada y sintética, y la línea de un residuo anecdótico con las misteriosas tramas de lo que pudo ser, de las distintas cosas contradictorias que se remplazan peligrosamente. Olga Orozco se ha resistido siempre a ser considerada una surrealista, aunque algunos de los promotores de ese movimiento, que en Argentina siguió casi de inmediato al francés, son las figuras con las que se la suele vincular en muchos momentos de su actividad literaria: Enrique Molina, por ejemplo, o Aldo Pellegrini. Y colaboró en *A partir de cero*, revista surrealista, menos ortodoxa, es cierto, que los órganos del grupo matriz. Sea. No es surrealista. Quizás se haya resistido a obedecer fórmulas oraculares. Hay ciencia en su escritura; poco automatismo, quizás, en el manejo de sus materiales. Sin embargo, estos dejan pasar una especie de electricidad, ese correr afluente del sueño en la vigilia, esa solidaridad subterránea de delicadas vetas que se secan cuando se las hostiga.

Pero vengamos a esos diecisiete poemas para su gata muerta. Si a alguien se le ocurre pensar que se trata de un tema escuálido, que lea el bello y breve libro y se tome el placer de rastrear los múltiples hilos que vienen, sutiles, a tejer la trama poética, el monumento literario construido en honor de una gata afincada que fue vagabunda. Aquí está todo. No falta el hilo de los hechos, aunque lavado y descolorido hasta quedar despojado de toda pretenciosa vulgaridad. Cosas comunes a la gatuna especie y a la relación que sabe organizar con la humana, o elementos de una historia singular, individual e irrepetible como la de su dueña: «Viniste paso a paso por los aires, / pequeña equilibrista en el tablón flotante sobre un foso de lobos […]». Esta Talita gatuna entra así en la historia, por la anécdota breve, apenas apuntada. Queda en seguida, en el mismo poema, bajo una advocación dignísima: «más prodigiosa aún que el gato de Cheshire, / con tu porción de vida como una perla roja brillante entre los dientes». La entrada en la vida de Olga Orozco de Berenice, nombre sin duda con resonancias o asociaciones estelares propicias, abre la misma universal pregunta sobre el azar que otros hechos mayores o menores de la vida plantean: «algo más que piedad, que providencia y destino / erigió nuestra carpa invulnerable entre las carcomidas fundaciones».

La pregunta por los orígenes nos lleva, como es natural, tratándose de gatos, a Egipto. ¿Qué mejor que un gato o gata para concitar los residuos que, una vez juntos, levantan sobre el desierto de la página ese mundo de nítidos perfiles: «la ciudad envuelta en vendas que anda en las pesadillas infantiles»? ¿Dónde, sino a Egipto, ir a buscar esa

imagen —¿en diorita?— en que Berenice aparece «simplemente sentada, / con tu aspecto de estar siempre sentada vigilando el umbral»? Ese mismo poema, el V, registra no solo los prestigios históricos y mitológicos del gato: una interrogación, «¿o es que acaso una gata no ha de tener tres nombres?», alude a las célebres proposiciones de Eliot acerca de lo nombres —el sabido y el secreto— de los gatos, insistiendo de ese modo sobre su carácter divino que, como casi todos los dioses, reclama un oculto e impronunciable nombre verdadero.

No falta en el mismo poema que propone la divinidad gatuna, una constancia de la mera gatunidad de Berenice: «alojabas un dios, como una pulga insomne», solitario punto de humor en un texto que prescinde naturalmente de él, como cualquier elegía. La pregunta por la eternidad, el asombro superado ante la persistencia sucesiva de las cosas, ante la persistencia del mundo y del hombre en el mundo, donde la filosofía se detiene con acentos graves, es la pregunta que el poeta enuncia a partir de esa gata *negra* que viene desde los siglos callada, aparentando, como el hombre, en su más cerrado interior, la memoria inconsciente de ese denso vivir inmemorial.

Tanto pasado, sin embargo, concluye en Berenice: «en esta arca impar» se termina su raza. Como si el diluvio la hubiese encontrado sin pareja. Otros mitos la asisten: ahora Perséfone estéril; Perséfone, señora de las sombras, en el revés del sol y de la vida, en la no descendencia. Pero tantos prestigios, misterios y símbolos acumulados sobre Berenice llevan a O. O. a reconocer que, como ella, no encierra otro enigma insoluble que el ser ellas mismas: gatas y poetas aceptan lo cotidiano, se nutren —¿qué otra cosa cabe?— de él, aunque se dejen traspasar por signos que se pierden para otros y que quizás sean pistas para «el paraíso incierto y sin vivir». El poeta, una vez más, se reconoce como el gran solitario, «encerrado en su Babel sin traducción desde su nacimiento»; por ello mismo es tan comprensible que crezca esta relación de dos solitarias esenciales, tan verdadera como para desembocar en un hermoso libro. Pero al fin la «compañera de tantas mutaciones en esta centelleante rotación de quince años» declina y muere. Su ama la remite al amparo de «los señores de la mirada larga y al trasluz, / Kipling, Mallarmé, Carroll, Eliot o Baudelaire», enviándola a un paraíso literario.

La unidad perfecta de *Cantos a Berenice* no se debe solo a lo que constituye algo así como un guion seguido fielmente: la relación del animal y su dueña, o a la unidad de sentimiento, que la muerte de Berenice convoca; hay un tono homogéneo —quizás logrado por la escritura hecha en un lapso breve— que descansa formalmente en largos versículos, por lo general de dieciséis a veinticinco sílabas y que en algunos pocos casos pueden ser más extensos aún, con lo que se

logra un ritmo consagratorio, procesional. La habitual riqueza con que Orozco maneja su lenguaje desemboca en una serie ininterrumpida de imágenes de esa gata doméstica que, a su vez, concita una riquísima galaxia verbal, directa o tangencialmente promovida por la presencia del gato en nuestra cultura. Como si Berenice se situara entre dos espejos que tuviesen el mágico poder de repetir su imagen en otras imágenes que no solo se fuesen distanciando de la imagen madre, en perspectiva, sino que además la fuesen alejando en el tiempo.

Vuelta, 1977

ALBERTO GIRRI, POETA DE LO REAL

LA APARICIÓN DE *Valores diarios* a fines de 1970 desencadenó en Buenos Aires una microera Girri. No hubo sección literaria que no lo exaltara; su imagen se multiplicó a todo color en los semanarios y pese a ser un gran poeta que no hace concesiones a lo que no es poesía, está en camino de alcanzar la popularidad.

> *Para mí —dice Octavio Paz presentando Valores diarios— (con medios distintos, acaso con menos vigor y ascetismo que él) la alquimia —la poesía— no es, no puede ser sino la misma cosa: la evocación y la invocación de un instante en el que nuestra verdadera naturaleza se transparenta. Por caminos que no son muy distintos buscamos lo mismo: la transparencia.*

Así, asocia la aventura poética de los dos americanos a la denodada búsqueda consciente que ocupó al J. R. Jiménez de los años finales: «La transparencia, dios, la transparencia».

Si la opacidad se produce por la densidad de materias que interceptan la luz, en poesía, la falta de selección de los elementos posibles, el desarrollo acumulativo crea también opacidad. La transparencia aspira a liberar la intuición del modo más directo, más económico, aunque las maneras de alcanzar dicha transparencia sean disímiles aún en poetas a los que ella aproxima.

La poesía de Alberto Girri sigue una línea coherente. Desde su primer libro, *Playa sola*, 1946, Girri es el antípoda del escritor dúctil, voluble, arrastrado por una Circe ubicua hacia todas las posibilidades de la poesía o, aún más, de la literatura; porque, pese a ser autor de algunos relatos, la expresión poética es su centro evidente.

«La poesía es el corazón de la literatura. Es hoy el frente verdadero donde se libra la batalla de la literatura. De este frente hay muchos que desertan, debilitados por las dificultades, tentados por un éxito que ya ni siquiera es literario: Se convierten a la prosa», dice Girri. La prosa, ¿o sea la distancia mayor hasta la transparencia? ¿Qué es para él la poesía exaltada al grado más alto de la literatura? Obviamente su fórmula es estricta; quizás ni siquiera la abarca su afirmación de que «la poesía debe ser básicamente un medio de conocimiento, una forma

de indagación de la realidad».

Desecha Girri uno de los más frecuentes rasgos de la poesía: ser un desaguadero de las pasiones sentimentales del hombre, en un grito confesional, en un sucedáneo. No faltan en este siglo de la violencia evidente, lectores que hurgan en las vísceras de esas aves difíciles en busca de vaticinios, de explicaciones, de iluminaciones sobre su propia vida y sentimientos, perennes lectores románticos que quieren compadecer, ser compadecidos. Esta poesía probablemente los frustre. Como Chopin, Girri intenta «hacernos dejar de creer / que con sólo acordes poderosos, fortísimos, / consigue un piano subyugar a la audiencia», rompiendo con aquella sentimentalidad siempre brillante, la sentimentalidad sobre fondo azul, que decía Breton.

Mediante un lenguaje preciso que valoriza exactamente cada término, saca lógicas conclusiones de cada principio en un desarrollo nítido, da rara vez saltos metafóricos, elude los acordes fortísimos pero también los matices que suavizan el mensaje. En los libros sucesivos últimos —*El ojo, Envíos, Casa de la mente*—, se extrema la concisión. Con ella Girri prescinde de un recurso casi omnipresente en la poesía contemporánea, la ambigüedad, con su posibilidad de sentidos diversos, complementarios, entre los que juega la libertad del lector. Decir que Girri es cerebral o hermético fueron endosos habituales de una crítica de superficie. Se repite con ello un viejo fenómeno por el cual, toda vez que el poeta salta los habituales moldes de la coordinación, resquebraja su sintaxis o despoja su estilo de algunos tradicionales lujos o privilegios —sonoridades ricas, ritmos aprisionantes, sorpresas metafóricas, etcétera—, aquel lector se detiene y aparta de lo que requeriría de él un arrojo similar o un mero esfuerzo, una voluntad complementaria de abolir convenciones. El lector suele resistirse a la idea de que la poesía es discusión y aun violación de los códigos; y cuando el poeta abandona, como jirones de sí mismo, en su búsqueda de lo verdadero hondo, las transacciones de la rima, las inercias de la melodía, corre el riesgo de todo adelantado: aislarse, como J. R. J., cansado de su nombre y de otras facilidades, buscando el ocurrir de la expresión indecible: «me está volviendo loco la razón». Porque es esta la que, fuera de las excepcionales «iluminaciones», encamina los pasos de la poesía.

Girri elude el tratamiento usual de ciertos tópicos, el amor, por ejemplo, las solicitaciones más generales del sentimiento, las tristezas y alegrías como expresión de sucesos que, con leves variantes, alimentan mucha de la poesía tradicional. Pero tampoco es la suya una poesía de la impasibilidad. «Entre la sombra de Caín y el rostro de Apolo» ha logrado el angustiado término medio; la expresión tensa al máximo, que puede parecer quieta si no se percibe la vibración dolorosa, a la que solo se le deja paso cuando ha sido filtrada,

transformada por un análisis persistente que la va decantando hasta convertirla en una noción pura, en una idea. No alcanza; todavía falta «imaginar un lenguaje: un sello que deseche las jergas / la rutina de establecer conexiones, / analogías, enfrentamientos / entre entidades distintas». Ese lenguaje por un lado debe quebrar los esquemas que la pereza reitera, pero también la rutina que busca con insistencia la originalidad de las asociaciones imprevistas.

Quien busque en la poesía un ámbito natural, exento de afectaciones retóricas, lo encontrará en la de Girri. Su fijo monólogo, su introspección constante, reflexiva, ahondadora de indicios, logra el tono justo de un lenguaje de la realidad, de un lenguaje que inquiere, analiza, intenta expresar la realidad, sin desvíos, sin traiciones o distracciones: «El espíritu corta demasías, / quita lo pródigo, poda lo exuberante, / y que la fuerza de las cosas está en sus relaciones».

Pocas veces una poesía desarrollada a través de una obra tan vasta y a lo largo de años que presuponen cambios de vida, modificaciones del ser, es tan fiel a ciertos principios rectores, tan clara de destino, descubierta desde muy temprano la elocuencia de la lucidez, la lucidez como elocuencia verdadera.

La contemplación de lo real no origina una relación pasiva, sino una activa crítica de lo contemplado, traducida en un cuestionamiento del propio lenguaje, y en esto Girri coincide con la creación más original de una tradición viva americana. Dijo Girri en un reportaje de los muchos que rodearon la aparición de *Valores diarios*:

> *Es obvio, por superficialmente que se lean mis poemas, mi especial interés por los objetos reales de este mundo. Pero, y aquí me remito nuevamente al imprescindible Wallace Stevens, lo real es solo la base; en la poesía, lo imaginativo no debe desprenderse de la realidad, la imaginación pierde vitalidad en cuanto deja de adherirse a lo que es real. Ahora bien, mi preocupación por lo que la realidad tiene de ambiguo y paradójico suele ser, por momentos, obsesiva. Siento una casi permanente sensación de la dualidad de cada apariencia, y siento que el único asidero que tenemos para que eso que llamamos realidad exista verdaderamente es la palabra, el Verbo, que está en el principio, en el medio y en el fin de todo, y que produce las formas.*

Es pues una poesía de lo real, y su lenguaje le corresponde: encontramos una adjetivación pertinente, significaciones que se mantienen dentro de una lógica semántica, la misma que el surrealismo en su ilimitada tormenta trató de desguazar. No es arbitrario mencionar este movimiento. Señala Enrique Pezzoni en su impecable prólogo a la *Antología temática* de Girri (Sudamericana,

1969), muy recomendable como ingreso a un mundo poético, a esta altura muy frondoso y complejo, que la poesía de Girri surge aislada, como desdeñosa…, cuando esos modos de subversión poética ya cunden en Buenos Aires. Sin desdenes para el surrealismo, cuya capacidad saludablemente renovadora de creación de nuevos modos de coincidencia para lo tradicionalmente alejado no ha perdido vigencia, es cierto que una de las virtudes de Girri es la de haber abandonado la posibilidad de libertad verbal que ese movimiento le brindaba, eludiendo el riesgo de hibridación que resultaría de adoptar recursos formales que no correspondan a su concepción vertebral de la poesía. Así, entre opciones que pudieron haberlo distraído, declinó las órdenes de lo maravilloso, para atenerse a las proposiciones de lo real, sabiendo que en la realidad radica la ilimitada maravilla del mundo: «los artistas / exploran la vida como un Amazonas / terminan por enfrentarse con el doble rostro de las cosas. Sabiendo que mayor miseria / que morir o la nada / es lo irreal, lo real sin objetos».

Resulta una fascinante característica del estilo de Girri su capacidad de obtener de la contemplación de un objeto (cuerpo desnudo al sol, una mujer, un alimento, su propio rostro ante el espejo) la mayor posibilidad de irradiación sobre otros, una proyección centrípeta, como la de la piedra en el agua, tocando orillas aparentemente remotas, estableciendo conexiones entre las cosas, puentes por los que el pensamiento viaja con simple naturalidad, relaciones y continuidades a veces estremecedoras y nunca superficiales, en un mecanismo de incesante movimiento, que parece abarcar el mundo todo, el pasado y el presente a través de la memoria del hombre. Este rasgo es el más difícil de ejemplificar en una presentación breve, porque habría que transcribir poemas íntegros, dado que la estructura misma proviene de este enfoque totalizador. Es el desarrollo de la idea lo que crea el poema «en tejidos de perenne duración, claros / de diseño, voces modificando / hábitos de conceptos y categorías».

Esas voces que modifican hábitos del pensamiento se explicitan mediante una sintaxis muy peculiar. Incluso el aspecto formal del poema, «lo que el poema / ha de ofrecer a la vista», está íntimamente ligado a la expresión de ese pensamiento; quebrado, numerosamente entrecomado, tiene una gran flexibilidad que liberta una palabra, aislándola, enfática a veces:

> nunca
> recogiste triunfos
> sin implicar la idea de triunfo.

Otras, por el contrario, la palabra, desvinculada en un renglón que

comienza a la misma altura en que concluye el inmediato anterior, resulta un escalón para la mirada que pasa veloz sobre ella para apoyarse en el verso siguiente:

> el estertor de un hombre,
>
> o sea
> una espada saliendo de su vaina,
> intacta la espada, sin contenido la vaina.

La constante flexión de sus textos, que se manifiesta por un fraseado extenso donde puede faltar el verbo principal, corresponde a lo que Pezzoni menciona como ímpetu ético de Girri. Si antes, a propósito de esta poesía, hablamos de monólogos —quizás todo poeta monologa o habla con su desdoblamiento en el fondo del oidor posible con el que se esperanza— esto no significaba el planteo de situaciones singulares, de arbitrios exclusivos o de una egolatría satisfecha. La poesía es el preciso, cruel cristal óptico que aplica sobre sí mismo y sobre sus valores, sobre el mundo y sus paradojas. El resultado, como en toda gran poesía, es una visión ética. En medio de un laberinto de senderos oscuramente entrecruzados, su poesía reconstruye la imagen del hombre situado entre ráfagas de tiempo, movido por la historia. Apenas ciertos hilos le dan pistas para el futuro que no vivirá: el derrumbe de la era de Piscis; para entender «inmanifiestos, inexplicables, / los resortes últimos de nuestro andar; para anunciar porvenires mediante leyes enigmáticas: ante la intelectiva y práctica conmoción / que adviene por Acuario, arrasador, / anulador de lo tejido con Piscis».

La sección primera de *Valores diarios* tiene un rasgo que la unifica: la utilización constante de la segunda persona del singular que, según un código normal, significa la persona que recibe el mensaje. En este caso ese *tú* es el poeta, una innominada figura retórica por la cual el pronombre no designa en apariencia a quien gramaticalmente le corresponde identificar. El *tú* objeto del análisis, cuyos valores se desmenuzan y aniquilan, es, pues, el poeta, pero lo somos también nosotros, en cuanto nos identificamos con él. Desaparece el hombre Girri, implicado por una historia individual, anécdotas, accidentes, desamparos, orgullos, ofreciendo lo perecedero y singular a una implacable combustión. Otro gran poeta, Thomas Merton, radicó en esto la virtud de Girri:

«La imagen casera del hombre es su enemigo. Debe ser destruida / con palabras directas y paradojas. / Tal es tu obra religiosa, mérito y sacrificio. / ¡Golpea fuerte Girri, con gracia metafísica!».

Marcha, 1971

LAS PARTITURAS SECRETAS DE UN POETA: ENRIQUE CASARAVILLA LEMOS

CUANDO EN SU peregrinaje periodístico Darío reunió algunos nombres, entonces poco conocidos, bajo el epígrafe de *Los raros*, estaba dibujando un perímetro, que pudo hacer más extenso y abarcador, que cada época dilata y recrea con nuevas inclusiones. Hoy, que los *mass media*, como disculpa a tanto estímulo ofrecido a la inepcia, condescienden en ocuparse de poesía de tanto en tanto, la que se aísla, resulta por eso mismo más solitaria y relegada, más «rara». Así, la literatura de América Latina ofrece una vena contradictoriamente secreta por la que fluye una calidad que corre el riesgo de perderse ignorada.

Es difícil que fuera del Uruguay alguien sepa de Enrique Casaravilla Lemos, apenas leído en su país por un grupo exiguo, aun dentro de los que se preocupan por los fenómenos culturales. Su generación, denominada «del veinte», vivió un momento de auge económico —cuando el país abastecía a la Europa de la primera postguerra de carnes y de lanas—, simbolizado por la construcción del palacio Salvo, el gran adefesio arquitectónico, sólido y recargado, que proclama su impronta italiana e identifica a Montevideo a los ojos del turista. Esa generación tuvo también un rostro en la poesía, más hermoso que el Salvo, por el cual fue conocida: el de Juana de Ibarbourou, de valor innegable, pero exhaustivamente proyectada fuera de fronteras por su título de Juana de América, en una operación en la que tuvo no poca parte la generosa actividad de Alfonso Reyes, embajador en Buenos Aires.

Su brillo atenuó el de poetas valiosos de ese momento, incluso el de algunos que no carecían de espectacularidad, y oscureció a otros que no aspiraban a situarse en la inestable superficie. El más valioso de estos relegados fue sin duda Casaravilla Lemos. Todo lo predisponía a la marginalidad: el decoro de su vida austera, paupérrima, y el de su poesía, adusta, desdeñosa, en aquella época de músicas fáciles y metáforas todavía mitológicas, de gracias que

conmueven a las resonantes recitadoras.

Hoy Casaravilla aparece dentro del Río de la Plata con una fulgurante condición de adelantado. Perteneció a esa categoría de seres para los cuales la poesía no es un juego del intelecto o de la sensibilidad, sino una aventura absoluta que los compromete abrumadoramente, hasta tal punto que sus pasos cotidianos se tiñen de extravagancia, de desasimiento, de total falta de mundanidad. Sin proponerse romper con el mundo intelectual y sin agresividades, vivió bastante al margen, sobre todo en los últimos tiempos, publicando algún poema aislado en una revista, ganando anónimamente algún concurso, en comunicación tan solo con unos pocos y fieles amigos. Pasó sus últimos años en las afueras de Montevideo, en una casa de reposo. El mundo en el cual se abismaba le era tan privativo que podía dar cabida a cualquiera sin que el poeta sufriera menoscabo, y así era posible verlo en algún café cercano hablando de delicados problemas de la creación ante oyentes tan mudos e impresionados como incapaces de comprenderlo.

Alberto Zum Felde, dispensador de glorias y olvidos para los escritores de este período, lo recibió en el *Proceso intelectual del Uruguay* con las páginas justas y consagratorias que le dictó su casi infalible olfato. Acierta en lo biográfico:

> *Como hombre civil, carece en absoluto del sentido práctico necesario al triunfo o a la adaptación en el mundo. No ha sido, ni será nunca, probablemente, periodista, ni diputado, ni jefe de oficina, ni miembro de consejos, ni académico de ninguna parte. Es el poeta, todo y sólo poeta.*

Y acierta en la valoración literaria, al situarlo «entre las figuras más culminantes de la lírica hispanoamericana», mostrando indirectamente su singularidad: «Casi ninguna influencia literaria podría señalarse en esta definitiva obra poética de Casaravilla, no siendo las generales y vagas, propias de la época», y estableciendo las polarizaciones de su poesía: «entre el fervor místico y el ardor erótico […] vibra en tensión trágica su lirismo».

Para un análisis total y diacrónico de la poesía de Casaravilla se requerirá una previa labor de investigación, un ajuste de su obra. Lo editado no la abarca por completo; hay en manos amigas manuscritos que ofrecen variantes no datadas. Estas variantes nos aseguran la positiva insatisfacción del poeta ante su labor, su actitud de reelaboración y ajuste último que hace más comprometida la tarea de quien, algún día, tenga a su cargo la edición definitiva de la obra. (Esperemos que su obra inédita no siga el trágico destino que tuvo la totalidad de la obra de su hermano Julio, perdida luego de andar de

mano en mano, pese a ser muy valiosa, según aseguran quienes la conocieron).

Entre tanto debemos considerar a Enrique Casaravilla como el autor de *Celebración de la primavera*, de 1912; *Los puntos de apoyo*, de 1918, obra escrita en colaboración con Justo Deza, como Neruda escribe *Anillos* en colaboración con Tomás Lago; *Las fuerzas eternas*, de 1920 y *Las formas desnudas*, de 1930. Antes de morir, en 1967, alcanzó a mirar, ya desinteresadamente, *Partituras secretas*, el volumen que reunía parte de los inéditos acumulados a lo largo de más de tres décadas, y para el cual, Esther de Cáceres, admirable poeta y fiel amiga, no solo hizo la selección y el prólogo sino que debió responsabilizarse del título.

Partituras secretas se integra con cinco libros, de extensión pareja, no titulados, que incluyen poemas de distintas épocas, poemas que van desde la ingenuidad hasta la sabiduría o la iluminación. Pero sabios o ingenuos, olvidables o deslumbrantes, de todos ellos emana una envolvente atmósfera, que proviene de un ritmo y de una gramática inconfundibles. Pese a los treinta y siete años que separan su libro final de *Las fuerzas desnudas*, y pese al avance cualitativo que establece, las características que singularizan su voz ya estaban en aquel y, simplemente, se han acendrado.

La primera sección agrupa lo que podríamos llamar los poemas de la condición humana: el tedio, de herencia baudelairiana; el pecado, como miseria del hombre, y a la vez —curioso enfoque— como gloria que la naturaleza querría conquistar; los terrores del hombre ante lo absoluto.

La segunda recrea el escenario que le es más afín al poeta, las quintas del Prado, el viejo *barrio*, entre el esplendor finisecular y el abandono ruinoso de este siglo. Entre esas fuentes, esos bancos, esas estatuas en ruinas opera el recuerdo nostálgico de la infancia, de la primera juventud. Las *quintas*, las residencias con vastos jardines sombríos de las antiguas familias criollas, son el edénico mundo perdido, mundo de pureza evaporada habitado por seres de los pinos, ángeles, ganado hoy por seres incorpóreos que surgen de la tristeza. La imagen de ese esplendor no lleva ínsita ninguna connotación no subjetiva. El poeta no señala el porqué de la destrucción, no emplea adjetivos que la precisen: pero la opone a un pasado, ese sí, sonoro, hermoso.

Ese mundo puro verá aparecer a la Amada Elena, que reina sin sombras en el epitalámico libro tercero.

El libro cuarto, a través de una dolorosa sabiduría, prepara el libro final, de sostenido tema religioso. Este espectro temático está nutrido por un pensamiento hondo, rico, nunca superficial, incluso cuando la expresión es menos flexible.

Ya han sido señalados por la crítica —Zum Felde, Esther de Cáceres que tanto hizo por salvar su obra— algunos rasgos que dan un tono peculiar a su poesía, y que pueden ser hondamente conflictuales al estar enfrentados: la conciencia del pecado, creada por una adecuación religiosa muy estricta en pugna con una premiosa sensualidad, una sensibilidad que aflora a cada paso, el dolor ante el misterio de la iniquidad que ensombrece la tierra, el misterio de los pobres, el misterio del fariseísmo, las miserias constantes de la vida que la alejan de la perfección posible.

Estos elementos conjugados son el sustrato de una poesía cuyo sensual sentido de la música y del simbolismo de ciertos sonidos es controlado y diezmado por una férrea voluntad de no incurrir en el halago de los sentidos, en las ampulosidades retóricas que equivalían a las vitrinas de la época con su acopio de miniaturas y porcelanas meramente ostentoso.

El común de los lectores, que busca en la poesía la anécdota, el dato biográfico, no los encontrará aquí. Casaravilla los elude. Su poesía no es el resultado de una biografía sino de una técnica, espontánea y acertante o sabiamente consciente; su expresión conlleva una historia personal, árida y dichosa, es siempre una trasposición, supeditada a una ética.

Aun desconociendo la cronología exacta de sus poemas, señalemos la coincidencia del mayor nivel poético con ausencia de rima o rima muy diluida. Otras características —vocabulario, uso o no uso de ciertos determinantes— permiten vincular poemas entre sí y fijar aproximadamente su período de creación.

«Secreto de atardecer», un poema breve —en general casi todos sus poemas lo son— ofrece un curioso ejemplo de la actitud del poeta en este plano:

> Raro fondo de nube y terciopelo…
> Estoy solo. ¿El amor?… Perdido anhelo.
> Una delicia muerta —lacio duelo
> vago— las cosas tapa con un velo.
> Los árboles adorno son del cielo.
> Estas cosas, ¡ay! mira el desconsuelo…

La rima se ha vuelto omnímoda, logrando dentro del breve poema, junto a la vía del significado, otra sonora, para la recepción del mensaje. La reiteración en los seis versos, al eliminar el contraste, el juego rítmico, suena como un bordoneo apagado. Esa *e* suave, diptongada a veces, prolonga en sordina la penúltima sílaba, reforzando mediante la percepción inconsciente la función conceptual. Las palabras que se parecen por el sonido tienden —lo señalaba

Jakobson— a ser aproximadas por sus sentidos. La rima establece una escala vertical que nos precipita en el *desconsuelo* que es la clave, el secreto que esa hora encierra para el poeta y para el lector, ganado por sus diversas sugestiones.

Varias veces, encontramos el fenómeno de la repetición de una palabra; «Nocturna»:

> Es una hora más larga…!
> abrázate a mis brazos flor nocturna.
> Nada se ve como tu dicha, flor nocturna.
> Ningún misterio iguálate, ninguna
> carne como la tuya; flor nocturna.
> Blanca y lacia: en tu intensa forma se unen
> mujer y flor nocturna.

El efecto fónico de la repetición se diluye dentro del signo reiterado, en la misma medida en que asciende el valor simbólico de dicho signo; en que la nocturnidad se transforma en el rasgo único definitorio de la mujer, como lo anticipaba el título.

Casaravilla no usó la rima de modo sistemático, sino en ocasiones muy deliberadas; la dispone, sin dejarse gobernar por ella, que gobernó a tantos poetas de su época, pese a que el dicterio verlainiano: «*ce bijou d'un sou qui sonne creux et faux sous la lime*» sonaba de buena ley desde hacía casi medio siglo en todos los oídos. Si Casaravilla elude ese imperio es porque está ligado a algo más hondo, y esa es su invulnerable virtud. Prescinde de virtuosismos tentadores, no libra nunca su poesía a elementos secundarios.

Corresponde juzgar a un poeta por su aproximación o su descaecimiento respecto de un modelo desprendido del mismo corpus de su poesía, de la que es responsable pero a la vez, el prisionero. Ha establecido un código hecho de fragmentos, pero de imperiosa fuerza coercitiva. Rige para comprender y juzgar al poeta; debemos reconstruir sus leyes, desentrañar su intención. Rige también para el poeta; al crear con rigor su código, pone en nuestras manos el instrumento con que medimos su grado de desviación.

Partituras secretas ofrece muchos momentos ejemplares de expresión poética que nos iluminan el rumbo de Casaravilla, su fidelidad a un pensamiento preciso, su concisión, su funcional manera de utilizar la superficie de lo real para ahondar vertiginosamente. En «El rico después de la muerte», por ejemplo, no hay brillo de metáforas, pero todo el poema es una sola, viva metáfora. Ese caballo, cuya materialidad provista de precisos estribos se disuelve en la reiteración «muy alto, muy oscuro», que señala su carácter excepcional, ese caballo, cuyos estribos no alcanza el rico, «salva» ¿De

qué? La elipsis deja sin mención ese mundo cuyos atributos de horror tampoco son enunciados y del cual solo aparece esa sombra «amarillenta y sin entendimiento», etc., su habitante. No hay juicio sobre el rico. Pero la dicción rápida, impresionista, sobrevolante, desciende, se detiene, fija su pregunta, ofreciéndola sin comentarios, pero sugiriendo una terrible apertura sobre el porvenir.

El poeta está lleno de precisiones que apuntan al recato y no al deslumbramiento: «cuando caído, caiga», parece expresión pleonástica. Pero detrás del empleo del mismo verbo, lo denotado varía básicamente. Pasando del participio al presente de subjuntivo pasamos de la caída material, mínima, a la terrible, sin fondo, caída espiritual.

Poemas de esta categoría muestran los alcances de la expresión poética de Casaravilla, distante del artificio postmodernista de sus comienzos. Su lenguaje expresa una visión crítica del mundo muy próxima a la de muchos poetas actuales. Por la concisión logra admirables resultados, coincidiendo esta actitud formal con un pensamiento filosófico o religioso, quizás por desaparición de lo erótico-amoroso de su registro. A pesar de algunas debilidades, nace del conjunto una energía atractiva. Solo pide leales lecturas. Porque es ética, porque no es tramposa, porque da más de lo que en una primera lectura ofrece.

Revista de la Universidad de México, 1975

XAVIER VILLAURRUTIA: UNA EXPERIENCIA LATINOAMERICANA

XAVIER VILLAURRUTIA YA alcanzó ese estado de la gloria —al menos en México— que suele ofrecer la quietud herrumbrosa del cuarto de los trastos, cuyo contenido no se toca, por ese temor —que ahora siento— de no decir nada nuevo. La poesía siempre plantea dificultades y tan difícil es estrenar sutilezas en rápidas aproximaciones a lo ya consagrado como lo es el no equivocarse al distinguir y elegir entre lo novísimo. De ahí que, para intentar dilucidar cuál fue la significación de su obra en el marco latinoamericano, retroceda y me justifique tras otra, que tenía una suma muy discreta de años, dieciséis o diecisiete, y una desesperada ignorancia (el fardo más pesado desde que disponía de razón).

La ignorancia puede llevarnos al juego del libro sin tapas, aventura con riesgo de errores, tiempo perdido, adquisición de vicios, pero que, al cabo de un tiempo, afirma el gusto y lleva a saber, al menos, lo que no se quiere. Se leen cosas que nada ata entre sí, buenas, malas, extrañas, duraderas o borradas de inmediato. Al fin, se establece una jerarquía y aparecen referencias que se convierten en casilleros a llenar con otro autor, otro libro, una palabra no entendida, nuevas responsabilidades pendientes. Historia cuyos deberes aún se prolongan, y es la de tantos que carecieron de un maestro de tiempo completo, no siendo los otros suficientes. Al revés de Mallarmé, no he leído todos los libros, pese al remoto propósito, y hace mucho que sé que eso está bien.

En esa época atesoré dos hallazgos sin referencias previas: uno fue una plaquette con *L'art et la mort*, de Antonin Artaud, de bajo tiraje, que no sé cómo llegó a una librería montevideana y me hizo señas. El otro fue *Nostalgia de la muerte*, de 1938, rojo ciruela con letras blancas, de Sur, la benemérita editorial argentina, cuyo prestigio cultural tantos españoles refugiados ayudaron a cimentar y en la que confié a ojos cerrados. Pocos libros estuvieron tan unidos al espacio tiempo de una casa de azotea que me ofreció dos experiencias: el paso del Zeppelin, una noche de luna, y, una tarde, el lento hundimiento del Graf Spee, barco alemán acorralado frente a Montevideo por

elementos de la flota inglesa, durante la Segunda Guerra Mundial. A esa azotea llevaba ciertos libros. Los de estudio se leían abajo, porque una interrupción no importaba. Uno como el de Villaurrutia pedía soledad. Sus fronteras eran misteriosas, conflictivas, comunicaban con otros territorios no menos conflictivos y misteriosos. Allí encontré por primera vez una cita de Michael Drayton. Con el tiempo olvidé esto por completo, leí al poeta inglés y escogí a mi vez otra cita.

Devota de Darío y del panteón nacional: Herrera y Reissig, Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira; de la Mistral y de Neruda, aún no conocía a Vallejo, a Huidobro, a Girondo. Fascinada con los clásicos, el Siglo de Oro, el 98 y la generación del 27, manejaba una riqueza ordenada de formas que se someten sin tortura al pensamiento, cuyas inflexiones dominan y modulan. Quien progresa por una literatura con tan gran densidad de tradición registra cambios, a menudo notables, sin sufrir sobresaltos. Adoré los sonetos de Gerardo Diego, consciente de la acrobacia que los hacía distintos pero no menos perfectos que un soneto clásico. Y me acostumbré a esa perfección de armonía y bonanza, aunque tantas veces el dolor precediera a la serenidad de la obra acabada. El dolor romántico me parecía de mucho prestigio y aún no me tomaba en serio el delicioso capricho saltimbanqui de la *Fábula de Equis y Zeda*, del mismo Diego, publicada en 1930, que hoy debería saber de memoria más allá de una cita vuelta oportuna metáfora: «Todo es pendiente que al patín convida».

Pero la angustia, congelada y estatuida (en quietud mortal y marmórea de estatua vuelta fantasma) empecé a descubrirla en Villaurrutia, aunque esto solo sea un episodio más de ese encuentro accidental de la lluvia con alguien sin paraguas.

La modernidad en que se amparan las vanguardias puede reconocerse en ciertos rasgos estilísticos de invención nada reciente. No es pecado disponer de recursos prestigiados por autores, grupos, escuelas, movimientos del pasado. En cambio, lo es desentenderse del peso, en términos de novedad, de los instrumentos que ayudan a dar el paso adelante, con firma al pie, si exigimos a la creación literaria total conciencia de sus artificios y de las normas de las que se aparta y a las que modifica.

Xavier Villaurrutia, crítico sagaz, que además ejerció una crítica de sostén de sus compañeros de grupo, en *Una botella al mar*, dice: «Pensará usted que yo hago de la angustia una poética, y tal vez no se equivoque». En ese mismo texto —crítica que se disfraza de carta para ser más suave— aprovecha para rebelarse contra los juegos de palabras de Ortiz de Montellano advirtiéndole que los suyos, sí, nunca son inmotivados o gratuitos, a la vez que los reconoce como un recurso que, si en la poesía española se remonta a Lope de Vega, en

las de lengua inglesa o francesa tienen antiguo e indiscutido empleo. Es verdad que el gran hallazgo del «Nocturno en que nada se oye»: «y mi voz que madura / y mi voz quemadura / y mi bosque madura / y mi voz quema dura» (para el cual él inventará en «La rosa de Cocteau» la leyenda de su creación: una frase dejada caer entre dos espejos que se han mirado como enemigos mortales) no debía volverse moda vulgarizada en otro poeta. Quizás él mismo debería haber resistido la tentación de distraernos de aquel hallazgo con otro menor: «el latido de un mar en el que no sé nada / en el que no se nada / porque he dejado pies y brazos en la orilla». A veces los juegos de palabras adquieren una importancia devastadora, porque parecen resumir y consumir la experiencia íntima del poeta que los emplea en un mero agrupamiento lúdico, que retiene la atención del lector, pero lo distrae de buscar más allá de la ocurrente superficie.

Cuando Léon-Paul Fargue, en «Visitation préhistorique», de 1941, en medio de una enumeración más o menos caótica, menciona «*les ardoises des Ardennes*»,[29] su juego fonético ya pasa inadvertido, más inadvertido que los innumerables juegos de Rabelais. Elegí ese ejemplo al azar para insistir en una obviedad: que estos rasgos de la vanguardia no carecen de tradición, que ni empezaron con Rabelais ni concluyeron con Gastón Febus, y seguirán mientras la cultura y el ingenio asistan al poeta y lo asalten en plena instancia creativa. Sin ser imprescindibles. Y me limito al campo francés en virtud de que este parece haberle ofrecido a Villaurrutia los primeros modelos para su labor de renovación poética, aunque luego lea mucha poesía de lengua inglesa y la traduzca, lo que implica el máximo grado de acercamiento.

De todos modos, se diría que el poeta registró pronto el desgaste del recurso. Su empleo disminuye, de *Otros nocturnos* en adelante desaparece, con excepción del «Soneto del temor a Dios». Lo reemplazan otras formas retóricas, sinestesias, paronomasias, abundantes anáforas, el juego conceptista de, por ejemplo, «Soneto de la granada», donde el poeta y la granada son uno y la sed de otro se sacia con su propia sed, confundida con los granos de la fruta.

Octavio Paz, al recordar los numerosos juegos surrealistas, cita de un poema de Éluard: «*O tour de mon amour autour de mon amour*».[30] El verso siguiente: «*Tous les murs filaient blanc autour de mon silence*»,[31] donde se me sobreimprime inevitablemente el ritmo de aquella cuarteta de Rimbaud: «*L'étoile a pleuré rose au coeur de tes oreilles, / l'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins […]*»,[32] confirma que cualquier aventura literaria, como toda la cultura humana, es una cadena de transmisión. Y está bien que así sea y que el prodigio de la inventiva y de las asociaciones mentales del hombre, a veces casi secreto y disuelto en el vacío, no se pierda del todo. Su ruptura es una

catástrofe irreparable.

Habiendo mencionado el «Xavier Villaurrutia en persona y obra», de Octavio Paz, prólogo a una antología de Villaurrutia, después libro independiente, setenta y tantas páginas de obligatoria lectura para todo interesado en este, que también iluminan su contorno (sus amigos de Contemporáneos), no puedo menos que volver al tema de las relaciones entre «Saisir», de Jules Supervielle, y el «Nocturno de la estatua». La verdad es que mi otra gran lectura y gratitud, que me preparó para entrar en el aire del poeta mexicano (además de Apollinaire, que no suele ser citado a propósito de aquel), fue el francouruguayo. El testimonio de quienes conocieron a Villaurrutia advierte que la de Supervielle habría sido, al comienzo, la mayor influencia en otra lengua. Y es probable, porque quien escribiría más adelante *Le corps tragique* le ofrece, además de una poesía coherentemente original, una sensibilidad obsedida por el tema de la enfermedad, la muerte y la soledad, cercana, en parte, a la suya. Los padres de Supervielle, a pocos meses de haber nacido él en Montevideo, lo llevan a Pau, donde mueren con una semana de diferencia, envenenados por agua de un grifo con cardenillo o, quizá, de cólera. Criado por sus tíos, descubre por accidente que no son sus padres. Al hacer su servicio militar, sabrá también que tiene problemas cardiacos. Enfermedad, muerte serán usuales ingredientes de su obra, aunque *Modesto* Supervielle, como se nombra en una ocasión, tienda a abemolar todo dramatismo (y eso lo hace muy conmovedor) porque él ama y atiende al mundo. La muerte de Villaurrutia a los cuarenta y siete años se debió a un ataque a las coronarias, si bien Elías Nandino, el poeta amigo que también fue su médico, aseguró que no hubo elementos clínicos para ser considerado un cardiaco crónico. Como Supervielle, Villaurrutia dejó en su poesía varias alusiones al latido de su corazón: «Inútil languidez de infancia, / ¿para qué el corazón entonces, / cuando no le oía latir?» O: «[…] el corazón de mica / —sin diástole ni sístole— / enloquece bajo la aguja / y sangra en gritos / su pasado». O: «[…] ahogaré el más fuerte latido». U: «Oigo mi corazón latir sangrando / y siempre y nunca igual».

Recordemos también la marcada presencia inicial de Juan Ramón Jiménez, ese otro señor del mal presagio.

Paz, dispuesto a dejar bien parado a su compatriota, reduce el ya breve poema de Supervielle a sus dos versos primeros y a los dos últimos. Comenta:

> *los objetos que toca la mano del poeta se vuelven pájaros; a su vez, esos pájaros regresan al punto de partida y se convierten en lo que fueron: calles, sombras, muros, manzanas, estatuas. El poema*

nos presenta un cambio que se resuelve en un no-cambio, en una vuelta a la situación original.

Para rescatar este despojo que nos deja Octavio, veamos el poema:

Saisir, saisir le soir, la pomme et la statue,
Saisir l'ombre et le mur et le bout de la rue
Saisir le pied, le cou de la femme couchée
Et puis ouvrir les mains. Combien d'oiseaux lâchés,
Combien d'oiseaux perdus qui deviennent la rue,
L'ombre, le mur, le soir, la pomme et la statue. [33]

Aunque poema de juventud, es de una impecable concisión y no admite que se prescinda del pareado central. Entre la enumeración primera de las cosas diversas que serán elegidas para este acto de magia y la resolución que se da en el pareado final, no hay que olvidar ese pie y ese cuello de la mujer acostada. Entre la luz de la tarde y las cosas, una mujer, no cualquiera sino la mujer amada, invade todo a través de los pájaros que nacen de ella y van a recrear el mundo, la calle, la sombra, el muro, la tarde, la manzana y la estatua. Todavía debo decir que si la calle, la *rue*, es fruto de la rima, la estatua, la *statue* es esencial, es la mujer dormida mientras se ejecutan sobre ella los pases que darán vida a ese fondo —no creo que corresponda hablar de paisaje— de cuadro de De Chirico.

Villaurrutia va a ir abandonando a Supervielle, es verdad. Son demasiado distintos: la ambigüedad de este no implica ocultamiento, sino una delicada operación que busca acercarse al misterio. Ese *saisir*, ese coger o tomar formulario, de receta, mágica o culinaria, se transforma en un imperativo poético más difícil: soñar. Quizá sea Cocteau, no el cercano a Apollinaire, sino el artista dinámico, cuyos ángeles escalan colinas y empalizadas y se confunden con «estatuas que prueban a aprender a caminar», «*les revenants d'angles et d'algues / En l'eau du plafond profond. / Faux marbre fou d'ambre, d'ombre*»,[34] quien influya ahora mediante vocabulario e imágenes: «*La mort fait une statue / Sans regard et d'ombre ailée, / Refroidie en un tours de main*».[35]

De los versos finales, solo Villaurrutia es responsable: «y jugar con las fichas de sus dedos / y contar a su oreja cien veces cien cien veces / hasta oírla decir: "estoy muerta de sueño"».

Villaurrutia tiene otros poemas más parejos que este: Alí Chumacero, en su excelente nota sobre la generación de Contemporáneos, que sirve de prólogo a las *Obras* de Villaurrutia en el Fondo de Cultura Económica, lo ve como paráfrasis. No hay que pesar, entonces, en el platillo mexicano de la balanza y discutirle lo suyo a

Supervielle, dejado —con notables excepciones— de la mano francesa, que en un momento no lo tuvo por muy moderno, hoy por poco pintoresco (para que tanto bajar, si no, al Río de la Plata) y ni muy cartesiano ni muy surrealista.

Pero volvamos a Villaurrutia. En páginas sobre López Velarde leemos esto:

> *En un epigrama perfecto de luz y síntesis, un raro escritor mexicano ha concentrado el drama de ciertos espíritus diciendo de uno de ellos que «nunca pudo entender que su vida eran dos vidas». En efecto, ¡cuántos espíritus llegan a la muerte sin haber prestado atención a las ideas contradictorias que entablan inconciliables diálogos en su interior! ¡Cuántos otros se empeñan y aun logran ahogar o por lo menos desoír una de estas dos voces, para obtener una coherencia que no es sino la mutilación de su espíritu!*

Opone a ese no entender la *lucidez magnífica* con la que el poeta de Jerez ve sus contradicciones interiores, que justifican que el libro comentado se llame *Zozobra*. Y como los poetas suelen abstraer en los otros lo que los obsede a ellos, no es abusivo referir estas palabras al propio Villaurrutia. Un verso, «*J'ai peur d'un baiser comme j'ai peur d'une abeille*»,[36] de un Francis Jammes que enlaza con Baudelaire, «*J'ai peur d'un sommeil comme j'ai peur d'un grand trou*»,[37] flota para mí en el aire de los primeros poemas de Villaurrutia, aún tímidos, a veces ingenuos, donde todavía no se atreve a ser consciente de esas contradicciones internas, de que también él vive dos vidas en pugna.

La extraña confusión que cultivaron algunos críticos, en otros aspectos atendibles, descansa sin duda en esos poemas tempranos, cuyas referencias a sentimientos amorosos son ambiguas o en contradicción con lo que se desprende de poemas posteriores, por discretos que sean en sus alusiones. Esos textos anticipan temas recurrentes, que se manifestarán sin perplejidades en el último Villaurrutia: 1) El sueño y el insomnio, dos caras del mundo de la intimidad preservada, escenario para las distintas máscaras de la fantasía y para las manifestaciones de la angustia, ya provenga del amor inseguro o de la obsesión de la muerte. 2) A veces el insomnio arrastra el tema del tiempo, del tiempo que pasa. Y el tiempo a veces se somete al poder del amor, capaz de detener el segundero —él dirá el «instantero»— de modo que «el espacio verdadero» —dirá él— (el que rige «el tiempo elástico», vagamente einsteiniano) eternice el abrazo. 3) Las ventanas, división entre dos mundos, la habitación, que puede ser soledad, «el aire que me encierra», o resguardo, y el jardín o el parque. 4) El mar. Hay que leer «El viaje sin retorno»: «como en un irreal / Mediterráneo, Ulises delirante» y «Mar», usado como

transparente metáfora que, ya antes de la publicación de *Reflejos*, traduce una inclinación sexual y amorosa que todavía elude hacerse pública. 5) La estatua, que primero, con «pulsos de mármol helado», sugiere su muerte, y que en «Nocturno amor», donde la muerte es la anulación del mundo en el acto amoroso, se convierte en la imagen del abandono: «no ser sino la estatua que despierta / en la alcoba de un mundo en el que todo ha muerto». Luego tendrá poema propio mucho más adelante, sugiriendo entonces indiferencia, egoísmo. Ya aparecen las abiertas confesiones, como en «Ellos y yo»: «Ellos saben vivir», ese desgarrado dividir las aguas, para ponerse del lado desahuciado. O el tictac, angustioso, que proviene primero de un reloj viejo, en «Yo no quiero*: «*Yo no quiero llegar pronto ni tarde» (modo sinceramente original de marcar el temor juvenil ante la vida que aguarda con sus exigencias: «ya inclinó su candor la mustia tarde […]»), tictac que luego vendrá del corazón de la pareja.

Escritor joven, pudo ofrecerse en pasto para la *separación de sustancias*, como él mismo llamó a la crítica de influencias, con gracia levemente venenosa. Como los años de peregrinación romántica solían excusar el esfuerzo requerido por el camino llevando la atención, aquí y allá, hacia el canto de un pájaro o el techo de una granja escondida, sin que todo el paisaje quedara en el registro consciente, así los años de formación suelen nutrirse de una memoria que recoge cosas en un momento de gran tensión receptiva y sumerge de inmediato el exceso. Lo dirá con gran elegancia más adelante en «La rosa de Cocteau»: «Todo es de todos, entre todos. Los ángeles de Milton y de Blake son ahora de Cocteau y de Alberti. Y no hay que culpar a nadie, porque a veces el poeta escoge sus objetos y a veces los objetos escogen al poeta».

Todavía en *Reflejos* hay una colisión de vocabularios: el que transmite la línea Samain, Lugones, López Velarde; el que baja de Juan Ramón Jiménez. De López Velarde, la granada, el perfume de membrillo, brillos de manzana, la rueca, y las situaciones ambiguas, donde la mujer aparece azorada, enferma, devota, «con el cuerpo cerca, con el alma lejos». A veces no solo es el vocabulario: hay sesgos que evocan esa placidez y exaltan la vida pueblerina, rústica y protegida. Y formas verbales, imperfectos que funcionan como un bemol de la escritura, que se transformarán en presente al llegar a los *Nocturnos*. Lo que llega por vía literaria coexiste junto al uso, quizás involuntario, de modismos mexicanos: «Se le fue la gente / con todo y ganado». O: «yo no me atrevería / a decir en la sombra: / Esta boca es la mía».

No sé si lo que me impresionó en aquella temprana lectura fue lo mismo, comprobado en sucesivos acercamientos a Villaurrutia, y ya nítidamente planteado en *Reflejos*. Más allá de poemas como

«Cézanne» —cuyo ejemplo vale por varios en el que la aproximación de la poesía a la pintura ya es programática—, singulariza al Villaurrutia de *Nostalgia de la muerte* su sincronía con el espíritu de su tiempo a través de ciertos temas, la búsqueda de un vocabulario, una tensión, una actitud guiada por el *leitmotiv* del desdoblamiento, que va desde el núcleo más íntimo del yo hasta el tan barroco tema del eco, en fin, las varias formas de expresar la dualidad.

Villaurrutia suele ser poeta de acumulaciones, pero sus mejores poemas son para mí momentos de concentración, aquellos en los que el «clima del silencio» del que habla en «Muerte en el frío», nace y se resuelve en una intuitiva tensión. Para ello debe abandonar ciertos tópicos o mejor dicho su modo de resolverlos. Frecuentes sustantivos: sueño, noche, estatua, son más significantes cuando entran en contacto con otros, que actúan como un reactivo. *Muerte* es la palabra reactivo por excelencia.

«Poesía», primer poema de *Reflejos*, presenta de entrada lo que serán las novedades del libro, la voz nueva que se subraya a sí misma: «[…] me estoy mirando mirarme por mil Argos, […] / […] sin más pulso ni voz y sin más cara, / sin máscara como un hombre desnudo / en medio de una calle de miradas».

Imagen típica de las pesadillas de la angustia, angustia que es no un tema sino la clave en que se habla de la nostalgia, del amor y de la muerte, ellos sí temas habituales.

Y llegamos a *Canto a la primavera y otros poemas*, donde encuentro algunos de los más perfectos de Villaurrutia. Alguien podrá pensar que las alusiones sobre si estamos ante un Él o ante una Ella no vienen al caso cuando queremos hablar de poesía, de sus recursos, de sus finalidades. Precisamente mi pasmo ante los marcos dentro de los que se mueven Dauster y Moretta, cada uno por su lado, proviene de que ambos críticos desatienden las guías que el lenguaje establece; digo el lenguaje y no el poeta, porque no descarto la labor del inconsciente, turbador poder manifiesto a través de las palabras que muchas veces el poeta descubre prontas en su camino. Veamos un ejemplo, no de un poema sino de una traducción suya, ya que si nadie puede estar seguro de la intención que está detrás de un poema, sí tenemos derecho a suponer que Villaurrutia, en cuanto traductor, es fiel a la de su traducido. Aquí se trata de su versión de los célebres versos de «Le Sylphe» de Valéry: «*Ni vu ni connu / Le temps d'un sein nu / Entre deux chemises!*».[38] Cosa significativa, el seno, que tengo por un atributo exclusivamente femenino, se transforma en pecho. La ambigüedad se establece.

La ambigüedad es lo habitual en los poemas finales y a veces anteriores, pero ¿cómo hacerse ciego ante las precisiones del «Nocturno de los ángeles»? (Que para Salvador Novo, su amigo y

corresponsal en México, se habría llamado «Nocturno a los ángeles».) El tiempo no me permite leer todo el poema cuyo clima homoerótico es tal que vuelve incomprensible la incomprensión. Suponiendo que un empeñoso del transmutar insista en que sexo, deseo, hombre, carne, pareja, etcétera, son todas palabras que conciernen a ambas partes de la humanidad, ¿qué hacer con esa comparación con los Gemelos?: las cinco letras del deseo formarían una constelación más antigua y más viva que las otras. «Y esa constelación sería como un ardiente sexo en el profundo cuerpo de la noche, / o, mejor, como los Gemelos que por primera vez en la vida / se miraran de frente, a los ojos, y se abrazaran ya para siempre». Los Gemelos, en las mitologías en que aparecen, siempre han sido de género masculino. Los Gemelos —ardientes seres, ángeles—, al fin vienen del mar, tienen nombres como los marineros; tienen en sus cuerpos signos, estrellas y letras azules, «[…] caminan, se detienen, prosiguen. / Cambian miradas, atreven sonrisas […]».

Los símbolos nos llegan desde épocas remotas y diversas de la nuestra sin perder su capacidad de cargar de infinitos sentidos una palabra. Entonces el mar es no solo «el mar, antiguo Edipo que me recorre a tientas» y sobre todo el lugar de los naufragios, sino la suma inacabable de todas las cosas que se adjetivan de manera semejante, las potencias en pugna encerradas en el espíritu del hombre, lo profundo e hirviente, lo secreto y misterioso, la propia sangre como una corriente heredada y comunicante, «que arrastra despojos silenciosos», e incluso esa gongorina «sábana nieve de hospital invierno tendida entre los dos como la duda», que separa al poeta de lo que ama. (Este «Nocturno», como otros, fue escrito en ese viaje a New Haven que fue *el* viaje del poeta y donde encontró o afirmó su nueva voz, después de experiencias inéditas, la soledad, la nieve, sin duda, la libertad que da un espacio que nos ignora). Las cartas de Villaurrutia a Novo, que corresponden al removedor período que el poeta pasa en New Haven, podrían hacer pensar que se ha dejado ganar por su otro interés, el del teatro. Al fin y al cabo, en ese momento dedica sus energías a este: la beca que lo ha llevado a esa ciudad es para estudiar un arte, que es también una técnica, que aspira a renovar. Si tenemos en cuenta el volumen que abarca su obra total, el teatro prima sobre la reducida obra poética.

Obra poética que también está sometida a una pugna interna entre un formalismo clásico y una ruptura vanguardista. Quizás a esta altura debo arriesgar una opinión que muchos discutirán: creo que a Villaurrutia le beneficiaba la tentación de lo tradicional: la rigurosidad métrica y la música que implica. Podía combinarlas con el impulso de revisión, de renovación de los esquemas impuestos. Lo beneficiaba porque le exigía ser conciso y dar coherencia a imágenes perturbadas

por el hábito de la ambigüedad. No se admira a Valéry impunemente.

En las «Décimas de nuestro amor» vuelve a atraerme la métrica elegida, la obligada velocidad bien explotada. Me gustaría estar más interiorizada en los pormenores íntimos de la vida de nuestro poeta, porque, desde el comienzo, veo abrirse un interrogante:

> A mí mismo me prohíbo
> revelar nuestro secreto,
> decir tu nombre completo
> o escribirlo cuando escribo.
> Prisionero de ti, vivo
> buscándote en la sombría
> caverna de mi agonía.
> Y cuando a solas te invoco,
> en la oscura piedra toco
> tu impasible compañía.

Un secreto que se entreabre para no ser revelado es una provocación. El inagotado interés en *El misterio de Edwin Drood*, de Dickens, deriva en parte de que la revelación final nos fue escamoteada por la muerte del escritor. Pero a menudo el secreto se disuelve en la tentación del enamorado de declarar, pese a todo, lo que finge querer ocultar. Las letras iniciales de los cuatro primeros versos forman un tiempo verbal, *ardo*, perfectamente adecuado al estado anímico o corporal en que este poema parece haber sido escrito. Es difícil no pensar que el mensaje inicial no debe tomarse en serio y que el poeta sucumbirá a su tentación. Estrofa tras estrofa observo las primeras letras de cada verso y aun las sílabas, aunque los acrósticos clásicos se limitan a letras. Gran fracaso. A lo sumo, en la última estrofa, las iniciales me dan *Pepe*, con mayúscula y todo. Podría ser. Sin embargo, el diccionario me sugiere no limitarme al comienzo, buscar en el medio, en los finales. Estos: o, a, e, no dan mucho de sí. Veamos la otra posibilidad, más generosa. Pienso en «Décima muerte» y en su dedicatoria. En el primer verso tengo la A, que ya me dio *ardo*, y siguiendo para abajo encuentro la R, también inicial, y así, de línea en línea, ya dentro, voy leyendo *A Ricardo de Alcázar*, con acento y todo, entre la primera y la segunda estrofa, *Ricardo de Alcázar*, amigo traductor de Valéry. Otros que probé no funcionaron de la misma manera. ¿He seguido una ruta ya recorrida? De todos modos un nombre más o menos, y un nombre reiterado, no agrega mucho a la poesía de la que nos estamos ocupando. Pero todos sucumbimos a alguna tentación.

En 1948 se publica *Canto a la primavera*, su último libro de poemas, compuesto por flechas que se disparan en distintos sentidos,

aunque la expresión de sus amores, nunca infatuados, siga presente. Se abre con el poema homónimo, desarrollado, acumulativo sin sorpresa, pero donde encontramos esto: «magia de la palabra: primavera», anticipo tímido del sentido autorreferencial de una línea poética, que llegará mucho más tarde a la poesía mexicana, pero que reaparece un poco más adelante en un poema de cuatro líneas irregulares: «Palabra». «Palabra que no sabes lo que nombras. / Palabra, ¡reina altiva! / Llamas nube a la sombra fugitiva / de un mundo en que las nubes son las sombras».

Su brevedad permite analizarlo. Como otras veces en Villaurrutia, el poema nace de registrar una contradicción y se va haciendo mientras esta se dilucida. Darle a la palabra el rango de «reina altiva» implica que ella dicta sus propias leyes y prescinde de lo que, fuera del poema, el sentido común formula en la realidad cotidiana. La palabra es la reina; como tal, se permite la libertad, la locura de la contradicción: llama nube a una sombra, exalta, por el mero hecho de nombrar, algo que en el lenguaje de todos está teñido de negatividad, prescinde de la opinión del mundo que a lo alto, libre y cambiante, ve como sombra, como algo negativo. En el reino de la palabra, entonces, rige una ley paralela, bajo la que el poeta encuentra acogida y protección.

Creo que en este breve poema, Villaurrutia entrevió —y alcanzó— una posibilidad de más calado que en el «Canto a la primavera». No dudo en colocarlo, junto con la «Décima muerte», con «Soneto de la granada» y con «Décimas de nuestro amor», incluso con los «Epitafios» de Jorge Cuesta, entre lo mejor de Xavier Villaurrutia, que llegó por ellos a un clasicismo renovador. Una mitad de él lo sabía.

Letras Libres, 2008

LA POESÍA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

DENTRO DE LA generación neomodernista brasileña —recuérdese el singular sentido que *modernismo* tiene dentro del marco de la cultura del Brasil y su posterioridad temporal respecto al hispanoamericano— João Cabral de Melo Neto destaca por un tono inconfundible y por la unidad que mantiene en todo el cuerpo de su poesía. Esta es relativamente ignorada, pese a la popularidad que le deparó *Morte e Vida Severina*, como suele ocurrir con una poesía sin concesiones, ya no digamos al público, sino a las exigencias de expresión del sentimiento del propio autor. En español no hay otra edición de su poesía, fuera de lo que esté incluido en alguna antología de literatura brasileña como la de Ángel Crespo para Seix Barral, y una pequeña impecable edición del Centro de Estudios Brasileños de Lima que incluye algunos de sus poemas más célebres, traducidos por el poeta peruano Carlos Germán Belli y presentados por Manuel Pantigoso. El breve volumen no se pretende antológico, ya que la obra de João Cabral se ha extendido a partir de su inicial *Pedra do sono* (*Piedra del sueño*) en una abundante lista de títulos que, reunidos en 1968 en unas *Poesías completas*, las dejó atrás: en 1975 se le agregó *Museu de tudo* (*Museo de todo*). Los poemas traducidos pertenecen al cuarto libro de Cabral, *O cão sem plumas*(*Can sin plumas*). Los anteriores son *O engenheiro* (*El ingeniero*, 1945), *Psicologia da composição com a fábula de Anfion e Antiode (Psicología de la composición*, 1947). Pero en esta poesía poco importan las fechas; siempre es fiel a sí misma, a su sistema de claridad, de economía de recursos retóricos. Detrás de la aparente reiteración de ciertos temas, de ciertos símbolos, como esa piedra, que aparece en su primer libro y que volvemos a encontrar en *Educação pela pedra (Educación por la piedra*, 1966), hay una coherente teoría poética, planteada con claridad desde el comienzo y sostenida y acrecentada en la poesía de su madurez. Lauro Escorel, en un sensible e inteligente estudio sobre el poeta, nos llama la atención precisamente sobre el epígrafe de Mallarmé que João Cabral elige para acompañar *Piedra del sueño*: «*solitude, récif, étoile*» (soledad, arrecife, estrella), señalando que esa tríada simbólica se ilumina de

nuevos sentidos a la luz de la obra del poeta en los treinta años siguientes y podría mantenerse como epígrafe de las obras completas, «Soledad», que no implica darle las espaldas al mundo sino un campo de posibilidad creadora, a la que se alude al decir: «Hay gente para quien / tanto da dentro o fuera / y por eso procura / vivir fuera de las puertas. / En cambio existe gente / más rara, en buena hora, / que se tranca en la huerta / para mejor cuidar su literaria flora».

«*Récif*, arrecife», cobró para Cabral una sugerente bisemanticidad que no solo dice el límite que la piedra pone al mar, el escollo que este deberá salvar, sino que alude también a la ciudad donde nació el poeta: Recife, en el estado de Pernambuco. Por último, «estrella», viejo símbolo de perfección ideal, al que Goethe encerrara en un clásico lema, utilizado por Juan Ramón Jiménez como epígrafe de su *Antolojía poética*: «Como la estrella, sin prisa pero sin pausa». La buscada constancia en la trayectoria del poeta se realiza en el sentido de la depuración de su lenguaje, de la concreción de sus significados. Muchos de sus poemas definen su estética que, para Pantigoso, se propone «mostrar lo más íntimo de la poesía a través de la destrucción de los mitos que la cercan, especialmente del sentimentalismo y de la irracionalidad». Así, la palabra renacida «luego de una clara tensión dialéctica, de una lucha intensa por la expresión», destierra lo epidérmico y logra aprehender la realidad, vacía de falsos adornos.

«El número cuatro»

El número cuatro hecho cosa
o la cosa por el cuatro cuadrada,
ya sea espacio, cuadrúpedo, mesa,
está racional en su patas;
está plantada, al margen y encima
de todo lo que intenta cimbrarla,
inmóvil al viento, a los sismos,
en mar marea o en mar resaca.
Sólo el tiempo que ama lo impar inestable
puede contra esa cosa al pasarla:
pero la rueda, criatura del tiempo,
es una cosa en cuatro, gastada.

«Túmulo de Jaime II»

Jaime, rey de Aragón,
se hizo una extraña tumba
con el baño de pórfido

de una sultana turca.

O pensó que la muerte
es mar de espinas, púas,
y una barca de piedra
la recorre segura,

o que la muerte es baño
tibio, delicuescente
y en la tumba bañera
se va más sensualmente.

Traducción I. V.

Jaque, 1985

ÍNDICE ONOMÁSTICO[39]

Acosta, Catalina de: 36
Addison, Joseph: 214
Adorno, Theodor: 279
Agustín de Hipona, san: 92
Agustini, Delmira: 143, 157, 302
Aira, César: 47, **125-139**
Alatorre, Antonio: 142
Alberti, Rafael: 205, 206, 237, 310
Alcázar, Ricardo de: 315
Aldana, Francisco de: 37, 84, 91, 208
Aleixandre, Vicente: 213
Allende, Salvador: 274
Alone: *véase* Díaz Arrieta, Hernán
Alonso, Dámaso: 208
Altolaguirre, Manuel: 237
Améry, Jean: 245
Amorim, Enrique: 165
Anacreonte: 71
Ángeles, Victoria de los: 85
Antonioni, Michelangelo: 36
Antúnez, Rocío: 157
Apollinaire, Guillaume: 201, 305, 307
Arendt, Hannah: 181, 182
Arguedas, José María: 103
Aridjis, Homero: **255-257**
Arlt, Roberto: 119
Arreola, Juan José: **141-145**, 157-158
Artaud, Antonin: 302
Auster, Paul: 49
Aveline, Claude: 85
Ayala Blanco, Jorge: 96

Baldini, Gabriele: 73
Barthes, Roland: 148
Bashō, Matsuo: 252
Batis, Huberto: 9
Baudelaire, Charles: 21-22, 74, 247, 282, 309
Beckett, Samuel: 252
Bécquer, Gustavo Adolfo: 35, 84, 206
Beerbohm, Max: 17
Béguin, Albert: 216
Belli, Carlos Germán: 317
Belmonte, Juan: 83
Benítez, Fernando: 9
Bergamín, Fernando: 82-83
Bergamín, Francisco: 84
Bergamín, José: **79-87, 89-93**, 205
Bergamín, Pepe: 82-83
Bergamín, Teresa: 82
Bienek, Horst: 245
Bierce, Ambrose: 101
Bioy Casares, Adolfo: 121
Blake, William: 310
Blanchot, Maurice: 14
Blixen, Karen: **181-184**
Bloom, Harold: 52, 217, 269
Bollo, Sarah: 82, 90
Bombal, María Luisa: 101
Bontempelli, Massimo: 202
Borges, Jorge Luis: 36, 48, 52, 58-59, 71, 89, 95, 120, 121, 213-215, 265, 270
Bosquet, Alain: 216
Botticelli, Sandro: 19
Bowles, Paul: 42
Bradu, Fabienne: 47
Brandán, san: 48
Breton, André: 59-60, 286
Broch, Hermann: 23
Brodsky, Joseph: 222
Browning, Robert: 208
Brull, Mariano: 202
Buda: 223
Bufalino, Gesualdo: 68, 74-76

Buzzati, Dino: 129

Cabral de Melo Neto, João: **317-319**
Cabrera Infante, Guillermo: 103
Cáceres, Esther de: 81-82, 295-297
Cage, John: 253
Caillois, Roger: 60, 148
Calderón de la Barca, Pedro: 36, 84
Calvino, Italo: 41, 62-63, 148-149, 155, 160
Campana, Dino: 39, 44
Campoamor, Ramón de: 248
Camprubí, Zenobia: 90
Carballo, Emmanuel: 9, 142
Carpentier, Alejo: 103
Carroll, Lewis: 39, **197-202**, 282
Casaravilla, Enrique: **293-300**
Casaravilla, Julio: 295
Celan, Paul: 225
Céline, Louis Ferdinand: 173
Cendrars, Blaise: 56
Cernuda, Luis: **205-208**, 212, 249
Cervantes, Miguel de: 85
Cézanne, Paul: 67, 311
Chamisso, Adalbert von: 91, 138
Chaplin, Charles: 53
Chaumont, Alexandre de: 28
Chéjov, Antón: 49
Chirico, Giorgio de: 307
Chocano, José Santos: 270
Choisy, Francois-Timoléon de: **27-34**
Chopin, Frédéric: 286
Chrétien de Troyes: 48
Chumacero, Alí: 308
Cioran, Emil: 180
Citati, Pietro: 56
Cocteau, Jean: 303, 307, 310
Coleridge, Samuel T.: 182
Colina, José de la: 9
Collingwood, Robin G.: 209
Colón, Cristóbal: 34
Compton-Burnett, Ivy: **185-190, 191-195**

Confucio: 138
Contini, Gianfranco: 61-62
Corot, Camille: 65
Correggio, Antonio da: 19
Cortázar, Julio: 103, 119-120, 148
Courcillon, Louis de: 28
Crespo, Ángel: 317
Croce, Benedetto: 20
Cruchaga, Ángel: 269
Cruysse, Dirk van der: 33
Cuesta, Jorge: 316
Cúneo, Dardo: 118

d'Alembert, Jean Le Rond: 27, 33
d'Annunzio, Gabriele: 65
Dabove, Julio César: 121
Dabove, Santiago: 121
Dante Alighieri: 53, 55, 84, 91, 99
Darío, Rubén: 84, 270, 293, 302
Dauster, Frank: 312
Defoe, Daniel: 236
Deleuze, Gilles: 135
Dessein, Daniel Alberto: 9
Deza, Justo: 295
Díaz, José Pedro: 159
Díaz Arrieta, Hernán: 104-105, 264
Dickens, Charles: 199, 314
Dickinson, Emily: 39
Diego, Gerardo: 37, 206, 213, 302-303
Dieste, Eladio: 81
Dieste, Enrique: 81-82
Dinesen, Isak: *véase* Blixen, Karen
Diógenes Laercio: 53
Dodgson, Charles L.: *véase* Carroll, Lewis
Donne, John: 84, 208
Dostoievski, Fiódor: 49-50
Drayton, Michael: 302
Dumas (padre), Alexandre: 227
Dunsany, Lord: 224
Durán, Hernán: 104
Duras, Marguerite: 194

Durero, Alberto: 19

El Greco: 19
Eliot, Thomas S.: 282
Éluard, Paul: 21, 305
Eratóstenes: 17
Escorel, Lauro: 318
Esopo: 125
Espínola, Francisco: 38, 81, 149, 165
Espinoza, Enrique: 109

Fargue, Léon-Paul: 304
Febus, Gastón: 304
Fernández, Macedonio: **119-123**, 214, 271
Fernández Retamar, Roberto: 116
Ferrari, Rosa: 51-52
Fierro, Enrique: 267
Figari, Pedro: 237
Fijman, Jacobo: 120
Finch-Hatton, Denys: 182-183
Flaubert, Gustave: 120
Flores Mora, Manuel: 10
Florit, Eugenio: 116
Fouqué, Friedrich de la Motte: 91
Franco, Francisco: 81
Frontón, Marco Cornelio: 56
Fuente, Luisa de la: 104, 267

Gadda, Carlo Emilio: 61-62
Galdós, Benito Pérez: 85
Gambini, Pier Antonio Quarantoti: 191
Gangotena, Alfredo: 237
Garboli, Cesare: 74
García Márquez, Gabriel: 97
García Marruz, Fina: 118
García Vega, Lorenzo: **113-118**
Garcilaso de la Vega: 21, 84, 206
Garro, Elena: 101
Gauguin, Paul: 46-47
Gaya, Ramón: 237
Genette, Gérard: 46

Ginzburg, Natalia: 73-74
Giono, Jean: 35, 40-41
Girondo, Oliverio: 214, 302
Girri, Alberto: **285-291**
Goethe, Johann W. von: 318
Gombrowicz, Witold: 244
Gómez de la Serna, Ramón: 62-63, 205
Góngora, Luis de: 80, 84, 205
González Olaza, Venus: 168
González Vera, José Santos: **103-112**
Gracián, Baltasar: 84
Gracq, Julien: 129
Guilbert, Yvette: 138
Guillén, Jorge: 205, 207, 212, 237
Guillevic, Eugène: 216
Guimarães Rosa, João: 103, 271
Güiraldes, Ricardo: 237

Hamsun, Kurt: 101
Handke, Peter: 67
Heine, Heinrich: 271
Heisenberg, Werner: 70
Hemingway, Ernest: 181, 183
Hepworth, Barbara: 252
Heráclito: 251
Hernández, Felisberto: 14, 89, 141-143, **147-155, 157-163, 165-169**, 237
Hernández, José: 68
Hernández, Miguel: 212
Herrera y Reissig, Julio: 143, 157, 302
Hoffmann, Ernst T. A.: 91
Hopkins, Gerard M.: 208
Huarte de San Juan, Juan: 47-48
Hudson, William Henry: 41
Huerta, David: 143, 157, 159
Huerta, Efraín: 237
Hugo, Victor: 52
Huidobro, Vicente: 212-213, 259, 269, 302
Hume, David: 159

Ibáñez, Roberto: 81

Ibáñez, Sara de: 81
Ibarbourou, Juana de: 293-294
Iłłakowiczówna, Kazimiera: 246
Inocencio XI, papa: 28
Iradier, Sebastián: 35

Jacob, Max: 39, 216, 231
Jakobson, Roman: 298
Jammes, Francis: 309
Jarry, Alfred: 201
Jean Paul: 131
Jelloun, Tahar ben: 49
Jerónimo de Estridón, san: 19
Jiménez, Juan Ramón: 24, 81, 84, 90-91, 141, 211, 285, 287, 306, 310, 318
Jong, Erica: 25
Joyce, James: 185-186, 201, 252
Juan de la Cruz, san: 208, 211
Jünger, Ernst: 55

Kant, Immanuel: 138
Kipling, Rudyard: 282
Krzyzanowski, Sigismund: 44-46, 240

Labrador Ruiz, Enrique: 115
Laforgue, Jules: 143, 157, 228, 232-233
Lago, Tomás: 295
Lamarque, Libertad: 116
Lamarque, Nydia: 21
Lampedusa, Giuseppe Tomasi di: 74, 185
Langbaum, Robert: 181
Lao-Tse: 138
Larbaud, Valery: 19
Latcham, Ricardo: 265
Lautréamont, conde de: 143, 157, 193, 228
Lawrence, David H.: 185-186
Leggio, Giovanna: 75
Lehmann, Rosamond: 185
Leiris, Michel: 64
Lem, Stanislaw: 236
León Felipe: 81, 89-90, 91

Leopardi, Giacomo: 91
Lernet-Holenia, Alexander: 101
Lezama Lima, José: 103, 213
Lihn, Enrique: 269
Linder, Max: 53
Ljungstedt, Ester: 107
Lope de Vega, Félix: 84, 303
López-Morillas, Juan: 49-50
López Velarde, Ramón: 308, 310
Lorca, Federico García: 50, 205, 212, 224, 237
Luca de Tena, Juan Ignacio: 83
Lugones, Leopoldo: 310
Luis de León, fray: 81-82, 84
Luis XIV de Francia, rey: 27-28, 30-31, 43
Lundkvist, Artur: 95

Machado, Antonio: 84, 211-212, 247
Malerba, Luigi: 72-73
Malévich, Kazimir: 45
Mallarmé, Stéphane: 35, 57, 84, 282, 302, 318
Malraux, André: 85, 92
Mandelbrot, Benoît: 86
Manganelli, Giorgio: 65
Mao Zedong: 252
Maravall, José Antonio: 23-24
Marchant, María: 111
Marco Aurelio: 56
Marechal, Leopoldo: 119, 121
María de Médici: 24
Marías, Javier: 70
Martínez Rivas, Carlos: 213
Marvell, Andrew: 208
Mata Hari: 230
McEwan, Ian: 67-68
Mejía Sánchez, Ernesto: 213
Mérimée, Prosper: 91
Merton, Thomas: 291
Michaux, Henri: 42, 52, 200, 202, 234, 237
Miller, Henry: 39, 173
Miłosz, Czeslaw: 245
Milton, John: 310

Mistral, Gabriela: 105, 259, 261, 269, 302
Mitre, Bartolomé: 21
Molina, Enrique: 280
Monsiváis, Carlos: 96
Montaigne, Michel de: 58-59, 255
Montale, Eugenio: 35, 54, 61, 68-69
Monterroso, Augusto: 37
Montherlant, Henry de: 233
Moore, Henry: 252-253
Morandi, Giorgio: 65
Morante, Elsa: 73
Moreau, Luc-Albert: 24
Moretta, Eugene L.: 312
Morosoli, Juan José: 165
Mozart, Wolfgang A.: 85
Muller, Nilda: 192
Mutis, Álvaro: 47

Nabokov, Vladimir: 52-53, 66-67, 120
Nandino, Elías: 306
Neruda, Pablo: 51, 92, 213, 259, 269-270, 295, 302
Nerval, Gérard de: 91
Nietzsche, Friedrich: 36, 39, 86, 154
Nodier, Charles: 91
Novo, Salvador: 312-313

Obieta, Adolfo de: 121
Ocampo, Silvina: 237
Odio, Eunice: 47
Onetti, Juan Carlos: 89, 142-143, 149, 165, **171-175, 177-180**
Orfila Reynal, Arnaldo: 143, 157
Orozco, Olga: 117, **279-283**
Ortega y Gasset, José: 17, 19, 24, 92
Ortiz de Montellano, Bernardo: 303
Oyarzún, Luis: 269

Pacheco, José Emilio: 21-22
Pacheco, Melchor: 227
Padilla, Heberto: 274
Palladio, Andrea: 36
Pantigoso, Manuel: 317, 318

Papini, Giovanni: 53, 54
Parlo, Dita: 142
Parménides: 209
Parra, Nicanor: **259-264, 265-268, 269-272**
Parra, Violeta: 263, 269, 271
Parri, Miriam: 51-52
Paseyro, Ricardo: 213
Pavese, Cesare: 74
Paz, Octavio: 10, 57, 81, 84-85, 91, 97, 213, 232, 237, **247-253**, 267, 271, 285, 305, 306
Pellegrini, Aldo: 280
Penalva, Gonzalo: 85
Pennac, Daniel: 66
Pereda, Fernando: 89
Perelmuter, Vadim: 45
Pérez Rosales, Vicente: 106
Pessoa, Fernando: 42
Petrarca, Francesco: 21, 84
Pezzoni, Enrique: 289, 290
Phaulkon, Constantinos: 32-33
Phetracha, rey: 33
Phra Narai, rey: 28, 30-31
Picasso: 53
Piccolo, Lucio: 74
Picón Salas, Mariano: 110
Pinochet, Augusto: 270
Pinto, Antonio: 31
Pinto, Mercedes: 117
Piñera, Virgilio: 118
Pirandello, Luigi: 63
Platón: 39, 59
Poucel, Benjamin: 227
Pound, Ezra: 45
Praz, Mario: 25
Prévert, Jacques: 44
Prévert, Pierre: 44
Prigogine, Ilya: 115
Proust, Marcel: 44, 161, 229, 252
Puccini, Giacomo: 85

Quasimodo, Salvatore: 71-72

Queneau, Raymond: 38, 202
Quevedo, Francisco de: 47, 66, 223
Quijano, Carlos: 9
Quiroga, Horacio: 143

Rabelais, François: 304
Rada y Delgado, Francisco de la: 84
Rafael Sanzio: 19
Ramond, Michèle: 50-51
Ravoni, Marcelo: 21
Remarque, Erich Maria: 55
Reverdy, Pierre: 205, 212
Reyes, Alfonso: 21, 234, 237, 294
Reyes, Juan José: 9-10
Richards, Ivor A.: 250
Rilke, Rainer Maria: 117, 157, 162-163
Rimbaud, Arthur: 305
Rojas, Gonzalo: **273-277**
Rojas, Manuel: 106, 110
Rokha, Pablo de: 259
Romero, José Luis: 89
Ronsard, Pierre de: 21
Rossell y Rius, Alejo: 233
Rossini, Gioacchino: 85
Roy, Claude: 216
Rubens, Peter Paul: 24
Rulfo, Juan: **95-101**, 270, 271
Ruskin, John: 122

Sá-Carneiro, Mário de: 42
Sábato, Ernesto: 191
Sabines, Jaime: 96, 275
Sade, Donatien Alphonse de: 193
Sagarra, Josep María de: 56
Saint-Simon, duque de: 33
Sainte-Beuve, Charles Augustin: 33
Salinas, Pedro: 205
Samain, Albert: 310
Sannazaro, Jacopo: 21
Santillana, marqués de: 84
Sarduy, Severo: 191

Sarraute, Nathalie: 191, 193-194
Savater, Fernando: 87
Savinio, Alberto: 71-72, 145, 230
Schopenhauer, Arthur: 61
Schopf, Federico: 270
Schütz, Heinrich: 40, 65
Sciascia, Leonardo: 74-75
Sebald, Winfried G.: 243, 245
Segalá y Estalella, Luis: 38
Segovia, Tomás: 144
Séjourné, Laurette: 210
Sévigné, Madame de: 57
Shakespeare, William: 84, 199, 270
Shaw, George Bernard: 14, 64
Shiki, Masaoka: 131n.
Soca, Susana: 148, 237
Solares, Ignacio: 9
Sommers, Joseph: 96
Sōseki, Natsume: 131n.
Steinbeck, John: 178
Stevens, Wallace: 288
Supervielle, Jules: 143, 148, 157, 216, **227-238**, 305-308

Tagore, Rabindranath: 51-52
Tardieu, Jean: 44
Tellado, Corín: 25
Teresa de Ávila, santa: 84
Torres Bodet, Jaime: 237
Torres García, Joaquín: 89
Toulet, Paul-Jean: 74
Trelles, Diego: 268
Turguénev, Iván: 49
Turner, Joseph M. W.: 71

Ugrešić, Dubravka: 57-58
Ullán, José-Miguel: 216
Unamuno, Miguel de: 84, 208, 211, 262

Valente, José Ángel: **209-226**
Valéry, Paul: 84, 312, 314, 315
Valle, Juvencio: 269

Valle-Inclán, Ramón María del: 212
Vallejo, César: 213-214, 302
Vargas Llosa, Mario: 25, 103
Vargas Vila, José María: 25
Vasseur, Álvaro Armando: 21
Vaz Ferreira, Carlos: 89, 143, 157
Vaz Ferreira, María Eugenia: 157, 302
Velázquez, Diego: 85
Villaurrutia, Xavier: 237, **301-316**
Villegas, Jorge: 49
Villon, François: 232
Vitier, Cintio: 118
Vives, Juan Luis: 17
Vosterloch, capitán: 60

Warhol, Andy: 52
Wassermann, Jakob: 55
Wenders, Wim: 36, 65
West, Nathanael: 25
Westphalen, Emilio Adolfo: 213
Wilde, Oscar: 186, 250
Winckelmann, Johann J.: 38
Whitman, Walt: 21, 232
Wojtyła, Karol: 244
Woolf, Virginia: 185, 192

Yeats, William B.: 208

Zagajewski, Adam: **239-246**
Zum Felde, Alberto: 294-295, 297

BIBLIOTECA
PREMIOS
CERVANTES

Enfrentar, después de años, una lista de notas más larga de lo que podía suponer, para empezar a salvar algunas en libro, arriesga ser un paseo por los bordes del error, debiendo resistir la tentación, que suele asaltarme, de corregir lo ya escrito, en una práctica de la desconfianza que a veces se apoya, no sin riesgos, en la idea de que el pasado era el campo de los aprendizajes a veces inconclusos y de que el tiempo es un maestro cuya fatalidad basta para mejorar todo a su paso. Y elegir en cosa propia es cosa accidentada que el tiempo complica. No olvido que las razones que orientaron cada nota fueron muy diversas: algunas prescindieron de la usual oportunidad de una fecha, una reedición, cualquier lazo que justifique elegir un libro entre otros, para basarse en cambio en el olvido o en el desconocimiento general de un texto que no se hallaba en lo que supuse un camino espontáneamente accesible, pero que creí y sigo creyendo cargado de sentidos, como para resultar lo que Celan llamara «un cristal de aliento». Quizás el comentario más obvio de ciertos autores que no requieren de ningún estímulo o apoyo crítico concurre a hacer más visible «ligado con amor en un volumen/lo que por el universo se trashoja», como quería Dante. Notas y prólogos deben la inclusión, en fin, al azar, que es también la lógica que más impera, al fin de cuentas, en nuestras vidas.

I. V.

Universidad de Alcalá
Fondo de Cultura Económica

NOTAS

[1] Los textos no reproducen fielmente la publicación original. En la gran mayoría, la autora decidió hacer ligeras modificaciones que, en cualquier caso, no cambian el significado de los mismos. Por otro lado, se ha realizado una actualización de los textos según las últimas normas ortográficas indicadas por la RAE [*N. del E.*]

[2] «Ayudemos a la hidra a vaciar su niebla».

[3] «Era la noche durante la cual un ruso daba vuelta, apenas, alrededor de la tierra».

[4] Me intrigaba el *hototogisu*, pájaro evidentemente japonés, pero las obsesiones precipitan las respuestas. Se trata del cuclillo. *Hototogisu* se llamó una revista poética japonesa de larga vida fundada por Masaoka Shiki, donde colaboró, entre otros, Natsume Sōseki.

[5] La curiosidad me llevó a descubrir un raro registro: *El último castrato. Complete Vatican Recordings*, de Alessandro Moreschi (1858-1922), Sparrows Creen, 1984. Grabado en la Capilla Sixtina, incluye subrepticiamente la voz de Pío IX.

[6] «Cualquier ciudad de Italia tiene más castrados / que necios Apulia o Barberia».

[7] *Las palabras de la tribu*, 1971.

[8] «donde grandes ciervos corrían con toda su franqueza. / Los cazadores no entraban en ese país sin lágrimas». Del poema «Le sillage».

[9] «Silos», *La memoria y los signos*, 1966.

[10] «Melancolía del destierro», *La memoria y los signos*, 1966.

[11] «Rotación de la criatura», *Poemas a Lázaro*, 1960.

[12] «Borde», *Mandorla*, 1982.

[13] «Espacio», *Mandorla*, 1982.

[14] «Días de invierno de 1993», *Fragmentos de un libro futuro*, 2000.

[15] «Himno», *El inocente*, 1970.

[16] *La memoria y los signos*, 1966.

[17] «El autor en su treinta aniversario», *La memoria y los signos*, 1966.

[18] «La salida», *Poemas a Lázaro*.

[19] *Material memoria*, 1979.

[20] «Antecomienzo», *Interior con figuras*, 1976.

[21] «Himno», *El inocente*, 1970.

[22] «Patria cuyo nombre no sé», *A modo de esperanza*, 1955.

[23] Joseph Brodsky, *Menos que uno*, 1987.

[24] «Destrucción del solitario», *A modo de esperanza*, 1955.

[25] «Como la muerte», *A modo de esperanza*, 1955.

[26] «Memorias», *Al dios del lugar*, 1989.

[27] Von Hofmannsthal, «Las Estatuas», en *Instantes griegos*, 1998.

[28] *Lectura en Tenerife*, 1989.

[29] «La pizarra de las Ardenas».

[30] «O torre de mi amor en torno de mi amor».

[31] «Todos los muros huían blancos en torno a mi silencio».

[32] «La estrella lloró rosa en el corazón de tus orejas / el infinito rodó blanco de tu nuca a tus ancas».

[33] «Tomar, tomar la tarde, la manzana y la estatua, / Tomar la sombra y el muro y el final de la calle. / Tomar el pie, el cuello de la mujer tendida / Y luego abrir las manos. Cuántos pájaros sueltos, / Cuántos perdidos pájaros se vuelven calle, / Sombra, muro, tarde, manzana y estatua».

[34] «los aparecidos de ángulos y de algas. / En el agua del techo profundo. / Falso mármol loco de ámbar, de sombra».

[35] «La muerte crea una estatua. / Sin mirada y sombra alada, / Enfriada en un rápido gesto».

[36] «Tengo temor de un beso como temo a una abeja».

[37] «Tengo miedo de un sueño como tengo miedo de un gran agujero».

[38] «Ni visto ni conocido / El tiempo de un seno desnudo / Entre dos camisas».

[39] En algunas entradas el lector verá que hay folios destacados en negrita, lo que significa que en esas páginas se habla específicamente del autor en cuestión *[N. del E.]*